9. Heft.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

EINE THÜRINGISCH-SÄCHSISCHE MALERSCHULE DES 13. JAHRHUNDERTS.

VON

ARTHUR HASELOFF.

MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1897.

Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Die Anfänge
des
Monumentalen Stiles im Mittelalter.

Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik
von
Dr. **Wilhelm Vöge.**
Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel.
8°. Preis M. 14.—

Raffael und Donatello.

Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der italienischen Kunst
von
Dr. **Wilhelm Vöge.**
Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln.
4°. Preis M. 6.—

Demnächst erscheint:

Vasaris allgemeine Kunstanschauungen
auf dem
Gebiete der Malerei
von
Dr. **W. von Obernitz.**
8°. Preis ca. M. 4.—

Wege zur Kunst.

Eine Auslese aus den Werken von **John Ruskin.**
Aus dem Englischen
übersetzt und zusammengestellt von **Jakob Feis.**
8°. gebunden Preis ca. M. 4.—

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
9. HEFT.

EINE THÜRINGISCH-SÄCHSISCHE

MALERSCHULE

DES 13. JAHRHUNDERTS.

VON

ARTHUR HASELOFF.

MIT ZAHLREICHEN ABBILDUNGEN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1897.

Vorwort.

Die vorliegende Abhandlung ist der erste Versuch einer selbständigen wissenschaftlichen Arbeit des Verfassers, zugleich der erste Versuch, einen Teil des reichen Miniaturenschatzes, welcher uns aus dem 13. Jahrhundert erhalten ist, eingehend zu bearbeiten. Dieser Mangel an Vorarbeiten einerseits, wie die ausserordentliche Zerstreutheit des Materials andererseits erschwerten die Untersuchung sehr. Verf. hat auf ausgedehnten Reisen das Material gesammelt. Leider war es ihm nicht möglich, eine Reihe von Denkmälern so oft zu sehen, als es ihm erwünscht gewesen wäre, für einige Ungleichmässigkeiten der Behandlung muss er darum um Entschuldigung bitten.

Die wichtigste Aufgabe der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Miniaturmalerei wird vielleicht noch auf Jahrzehnte hinaus bleiben, die Denkmäler, welche uns in erstaunlicher Fülle erhalten sind, nach Ort und Zeit des Entstehens zu ordnen. Aus umfassender Kenntnis des Materials heraus muss der Versuch gemacht werden, Gruppen zusammenzuballen. Verf. hatte bei Beginn seiner Studien über die deutsche Malerei des 13. Jahrhunderts nicht das engere Thema dieser Arbeit im Auge. Es lag nicht in seiner Absicht, die den beiden Psalterien des Landgrafen Hermann verwandten Handschriften zusammenzustellen, sondern aus dem Material heraus ergab sich zwanglos die Einteilung. Die im Folgenden behandelte Miniaturengruppe war die bedeutendste, welche sich als solche herausschälte. Von anderen Gruppen konnten vielfach Fragmente

aufgezeigt werden, doch war ihre Zahl und ihr Zusammenhang nicht darnach angethan, zur Bearbeitung aufzufordern — oder äusserliche Schwierigkeiten traten dem hindernd in den Weg.

Insbesondere erwies sich die Handschriften-Gruppe, welcher Verf. sich zuwandte, darum so geeignet zur Bearbeitung, weil ihr zwei ganz hervorragende ungefähr datierte und localisierte Denkmäler angehören. Sodann zeigte sich, dass diese Handschriften zu den ersten und besten Zeugnissen von dem grossen Aufschwung gehören, den die deutsche Malerei am Ende des 12. Jahrhunderts nahm. Sie sind darum in hohem Grade kunstgeschichtlich wichtig.

Diese Wandlung ist bisher noch nicht genügend beachtet worden. Die Ursache wird darin liegen, dass, ohne eine ungefähre Datierung und Localisierung der Denkmäler keine Möglichkeit vorhanden war, sich über die grossen Züge der Entwicklung klar zu werden. Selbst Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei (Berlin 1890) kommt in dieser Hinsicht nicht weiter. Die Schwierigkeiten sind allerdings beträchtliche, da oft jeder Hinweis auf Ort und Zeit der Entstehung fehlt. Indessen geben für die Datierung die Kalendare und Litaneien, die meistens den Psalterien beigefügt sind, einige Anhaltspunkte, aber freilich nur einige, für die Localisierung bieten sie sehr viel weniger, denn die Mehrzahl der glänzenden Gebetbücher scheint für den Gebrauch fürstlicher Personen gearbeitet und nennt darum vielleicht keine Feste, die auf die Herstellung an einem bestimmten Orte schliessen liessen. Aus der Provenienz der Handschriften, wie sie uns heute bekannt ist, ist ebenfalls wenig zu folgern; bedenken wir nur, welche Wanderungen die Handschriften oft schon in früherer Zeit gemacht haben, so das Gebetbuch der heiligen Elisabeth nach Cividale, das von Heinrich dem Löwen für den Braunschweiger Dom bestellte Evangeliar nach Prag und von dort in den Besitz des Welfenhauses. In wenigen Fällen wird eine Häufung verwandter Denkmäler in altem Besitz in einer Gegend erlauben, sie dort zu localisieren.

Es ist daher nicht wunderbar, wenn wir noch bei Janitschek die verschiedenen ihm bekannten Handschriften unserer Gruppe teils als nord-, teils als süddeutsch aufgeführt finden, obwohl er die Verwandtschaft des von ihm unter den süddeutschen Handschriften aufgeführten Psalteriums des Landgrafen Hermann mit dem Psal-

terium in Wolfenbüttel Cod. Helmst. 521 (568), welches er in Norddeutschland entstanden denkt, bemerkt hat. Wenn Janitschek eine Reihe unserer Handschriften nach Süddeutschland verlegt, so geschieht es wohl, weil er dort eine höhere Blüte der Miniaturmalerei zu bemerken glaubte, obwohl er doch in der Wand- und Tafelmalerei Norddeutschland und den Rheinlanden den Vorzug geben musste. Aber dieser scheinbare Widerspruch erklärt sich aus der Auffassung Janitschek's von der Entwicklung der deutschen Miniaturmalerei, glaubte er doch in den Federzeichnungen allein den Fortschritt zu finden. Und da ergab sich mit Leichtigkeit eine Unterschätzung nord- und mitteldeutscher Miniaturmalerei. Janitschek kennt keine mit Federzeichnungen ausgestattete nord- oder mitteldeutsche Handschrift. Ihr Fehlen ist auch kein zufälliges: die Federzeichnung hat in diesen Gegenden die Rolle nicht gespielt wie in Süddeutschland. Auch dem Verf. ist keine ganz in Federzeichnungstechnik ausgeführte Handschrift von irgend welcher Bedeutung dort bekannt geworden. Anders steht es in den Rheinlanden, in Süddeutschland, bes. Baiern und Oesterreich. Ungemein zahlreich sind dagegen glänzende Werke der Deckmalerei in Nord- und Mitteldeutschland, aber da sie sehr zerstreut, oft in der kunsthistorischen Litteratur gar nicht erwähnt oder nur schwer zugänglich sind, entgingen sie der Forschung.

Soviel zur Erklärung meiner von Janitschek stark abweichenden Verteilung der Denkmäler. Von anderer Seite ist die Zusammengehörigkeit der von mir zu behandelnden Handschriften teilweise schon erkannt worden. So hat O. v. Heinemann im Katalog der Handschriften in Wolfenbüttel auf die Verwandtschaft der drei dort befindlichen Stücke hingewiesen. Es ist dies um so mehr hervorzuheben, als diese 3 gerade innerhalb unserer Gruppe verschiedenen Richtungen angehören; derselbe Verf. hat auch schon die Beziehungen zur norddeutschen Wandmalerei erkannt. Goldschmidt (der Albanipsalter. S. 20. Anm.) spricht zuerst von einer Gruppe der Psalterien, welche denen des Landgrafen verwandt seien, nennt aber nur einige, vermischt mit anderen. Einzelne Zusammenhänge erkannten ferner in ihren iconographischen Forschungen Strzygowski und Voss schon.

Eine grosse Schwierigkeit bot die Frage, wie die Denkmälergruppe zu behandeln sei. Verf. folgt in vielen Stücken der einzigen

ähnlichen Arbeit, nämlich Vöge's: „Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends".[1] Indessen kam Verf. zu mannigfachen Abweichungen in der Anlage der Abhandlung, insbesondere glaubte er der iconographischen Forschung in höherem Masse Rechnung tragen zu müssen. Sobald versucht wird, eine Handschriften-Gruppe eingehend zu behandeln, soll der Forschung alles Material, welches die Gruppe für die Iconographie bietet, zugänglich gemacht werden. Es müssen also Beschreibungen und wenn möglich, auch Abbildungen aller Bilder gegeben werden. Im Anschlusse an diese Beschreibungen erwies sich eine iconographische Charakteristik des Bilderschatzes notwendig. Verf. betrachtete es als seine Aufgabe, namentlich die Uebereinstimmungen und Abweichungen von den sonstigen deutschen Miniaturen des 12.—13. Jahrhundert's aufzuweisen. —

Ich gebe einer tiefgefühlten Empfindung Ausdruck, wenn ich an dieser Stelle allen denen meinen herzlichsten Dank ausspreche, welche mir durch ihr Entgegenkommen die Ausführung der Studien zu der vorliegenden Arbeit ermöglicht haben. Vor allem gedenke ich der Vorstände aller der Bibliotheken, Museen und Archive, die mir die Benutzung ihrer Bestände in liebenswürdigster Weise gestatteten. Ihre so grosse Zahl verbietet mir, sie alle namentlich anzuführen, nur einige wenige, denen ich mich besonders verpflichtet fühle, seien hier genannt, so Hofbibliothekar Prof. Englert in Aschaffenburg, Geh. Reg.-Rat Valentin Rose in Berlin, Graf Alvise Zorzi in Cividale, Director von Laubmann in München, Prof. Schott in Stuttgart und Prof. O. von Heinemann in Wolfenbüttel. Gastfreundliche Aufnahme und liberalste Benutzung ihrer Handschriften gewährte mir die Abtei Melk.

Zu besonderem Danke fühle ich mich Sr. Kgl. Hoheit dem Herzoge von Cumberland gegenüber verpflichtet, welche mir auf Verwendung Sr. Exc. des Wirkl. Geh. Rates Baron von der Wense zweimal die Einsichtnahme des im Besitze Sr. Kgl. Hoheit befindlichen Evangelienbuches Heinrichs des Löwen zu gestatten geruhten.

---

[1] Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Ergänzungsheft VII. Trier 1891.

Ungemein gross ist die Zahl der Fachgenossen, welche mir ihre Unterstützung zuteil werden liessen. Adolph Goldschmidt danke ich nicht nur die Anregung zu meinen Studien über die Malerei des hohen Mittelalters, er unterstützte mich auch dauernd mit seinen reichen Notizen über auswärtige Handschriften und unterliess nicht, mich auf Alles aufmerksam zu machen, was meine Untersuchungen zu fördern geeignet war. Mit nicht geringerer unermüdlicher Liebenswürdigkeit war mir Eduard Dobbert zur Hand, nicht nur, dass er mich mit Notizen und Hinweisen unterstützte, seinem dauernden Entgegenkommen danke ich die Möglichkeit, dass ich die russische Litteratur hie und da benutzen konnte, die mir sonst verschlossen gewesen wäre. Für Uebermittlung zahlreicher Handschriftenbeschreibungen, Hinweise oder Photographien, namentlich aus dem Auslande, bin ich auch Paul Clemen, J. J. Tikkaneu und Wilhelm Vöge verpflichtet, die dauernde Verbindung mit ihnen erleichterte mir meine Studien sehr wesentlich.

Es ist unmöglich, alle diejenigen aufzuzählen, welche sich mir in einzelnen Fällen hülfreich erwiesen, doch seien noch P. Stephan Beissel, Edm. Braun, Nic. Müller, W. A. Neumann, B. Riehl, R. Stettiner genannt. Ihnen allen und nicht minder denen, welche ich hier zu erwähnen ausser Stande bin, sei hier mein herzlichster Dank abgestattet.

Friedenau, Wielandstr. 25.
b. Berlin.

Arthur Haseloff.

I.

Uebersicht der Handschriften.

I. Stuttgart K. Hofbibl. Bibl. fol. Nr. 24. „Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen". Pgm. 182 fol., etwa 16,6×23,3 cm. fol 1ᵇ—7ᵃ Kalendar mit Monatsbildern und Apostelgestalten. — 8ᵇ ganzseitig Initiale B. (Ps. 1). — 31ᵇ gs. Taufe. — 32ᵃ D. (Ps. 26). — 46ᵃ D. (Ps. 38). — 59ᵃ Q. (Ps. 51). — 60ᵃ D. (Ps. 52). — 73ᵇ gs. Kreuzigung. — 74ᵃ S. (Ps. 68). — 91ᵇ gs. Höllenfahrt. — 92ᵃ E. (Ps. 80). — 107ᵃ C. (Ps. 97). — 109ᵇ gs. Himmelfahrt. — 110ᵃ D. (Ps. 101). — 124ᵇ gs. Pfingstbild. — 125ᵃ D. (Ps. 109). — 139ᵇ gs. Jüngstes Gericht. — 140ᵃ A. (Ps. 119). — 158ᵃ C. (Beginn der Cantica). — 171ᵇ gs. Dreieinigkeit. — 172ᵃ—174ᵃ Litanei. — 174ᵇ gs. Paradiesesbild. — 175ᵃ P. (Beginn der Vespera defunctorum). — Vor Ps. 51 (auch 38?) ein gs. Bild ausgeschnitten.

Provenienz: Die Handschrift ist wie aus den Brustbildern oberhalb der Litanei (Maria, Johannes der Täufer, 2 ritterliche, 2 weibliche Heilige, 2 Bischöfe mit dem Lamm Gottes, Landgraf Hermann, Landgräfin Sophia, König und Königin von Ungarn und Böhmen) hervorgeht, für den Landgrafen und seine Gemahlin (welche?) Sophia geschrieben. In der Litanei heisst es: Peccatores te rogamus audi nos . . ut famulum tuum Hermannum in tua misericordia confidentem confortare et regere digneris te r. a. n und weiterhin: Rege q̄s domine famulum tuum Hermannum et interceden-

tibus omnibus sanctis tuis gratiae tuae in eo dona multiplica ut ab omnibus liber offensis et temporalibus non destituatur auxiliis et sempiternis gaudeat institutis. — Im 17. Jahrhundert befand sich die Handschrift im Kloster Weingarten. Für ihre Schicksale mag die Eintragung von Belang sein. a. d. XVI (oder XV) Kal. Jan. M° CCC° LXIII° obiit Jutta d' S(D?)ingalsten (?)

Litteratur[1]: Janitschek. a. a. O. S. 137 ff. — Kugler, kleine Schriften. I, S. 69—76.

Abbildungen: Waagen, Handbuch d. deutschen und niederl. Malerschulen. S. 20 ff: Init. S. (Ps. 68), Monatsbild: Januar, Landgraf Hermann und Sophia. — Frognal Dibdin, a bibliographical, antiquarian and picturesque tour in France and Germany. London 1821. III zu S. 159: Dreieinigkeit. — Kugler, a. a. O. S. 70: Monatsbild für Januar und Paulus; S. (Ps. 68). S. 72; Kreuzigung S. 73; Hermann u. Sophia S. 74. — Woltmann u. Wörmann, Gesch. d. Malerei. I, S. 279. Septemberseite des Kalendars. — Janitschek, a. a. O. S. 137. Init. S. (Ps. 68); Kalenderseite Juli. S. 139; Paradiesesbild zu S. 140. — Lübcke. Gesch. d. deutschen Kunst, Stuttgart 1890. Kreuzigung (nach Kugler) S. 298; S. (Ps. 68). S. 293; Paradiesesbild (nach Phot.) S. 299.

II. Cividale. Museum. Sog. „Psalterium der hl. Elisabeth". Pgm. 344 p. 17,3 × 23,5 cm.

Alter Einband: Vorderdeckel: Randstreif mit silbernen Ornamenten auf dunkelblauem Grund, darin 6 Kreise mit gravierten Darstellungen: oben Lamm Gottes mit der Kreuzesfahne, unten Ecclesia mit Mitra, Scepter und Kelch, r. und l. die 4 Evangelistensymbole. In der Mitte Kreuzigung in Holz geschnitzt, auf vergoldetem Silber: Christus bärtig mit dem Lendenschurz bekleidet ist mit 4 Nägeln an das Kreuz geheftet, die Augen sind im Tode geschlossen. Ueber dem Querbalken kommen 2 Engel kopfüber senkrecht herabgeschwebt, mit einer Hand ein Gefäss zum Auffangen des Blutes unter jede Hand Christi haltend, mit der andern

[1] Die Angaben über Litteratur und Abbildungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Viele Erwähnungen einzelner Bilder u. s. w. werden im Laufe der Untersuchungen berührt. Hier sei nur das Wichtigste genannt.

ein Rauchfass schwingend. Ueber dem Haupte Christi schwebt die Taube, zuoberst ragt die Hand Gottes aus Wolken. Unter dem Kreuze steht l. Maria, die Rechte an die Brust, die Linke an die Wange legend, r. Johannes, die Rechte vor der Brust, in der Linken ein Buch. Am Fusse des Kreuzes kniet l. die Ecclesia, gekrönt, die Kreuzfahne über die Schulter legend, mit beiden Händen einen Kelch zum Auffangen des Bluts unter Christi Füsse haltend; r. vom Kreuze steht abgewandt mit verbundenen Augen die Synagoge, in der Rechten die gesenkte Fahne, in der Linken das Vorderteil eines Opfertiers. Ferner unterhalb Mariae, bezw. Johannis dem Rande zugewandt der geflügelte Löwe, bezw. Stier und oben zwischen den herabschwebenden Engeln und dem Kreuze auf dem oberen Bildrande aufstehend ein Mensch mit Adlerkopf und ein Engel mit aufgeschlagenem Buch. Die Randumschrift lautet: Pater. Filius. Sps. scs. Mathes. Gabrigel. Johannes. Synagoga. Marcus. Eclesia. S. Lucas. Maria. Michahel. Johannes. — Der Rückdeckel ist ähnlich dem Vorderdeckel, in den Kreisen der Einfassung: Löwe, Adler und drachenartige Tiere. Die Holzschnitzerei bildet innerhalb eines losen Rankenbandes ein Feld mit einem Kampf zwischen Löwe und Drache.

Litteratur: Westwood, Fict. ivories. S. 380. Linas in der Revue de l'art chrétien. 1885. S. 213. P. Weber, geistl. Schauspiel und kirchl. Kunst. S. 126. 128.

Abbildungen: Gori, Thesaurus veterum diptychorum III, Tf. 16. — Jahrbuch der K. K. Centr.-Komm. II 1857, S. 248. — Eitelberger, kunsthist. Schriften III, S. 354. — Rückdeckel ebenda S. 356.

Die Schnitzerei steht ausser aller stilistischer Verwandtschaft mit den Malereien der Handschrift. Es ist darum anzunehmen, dass entweder der Einband ursprünglich, aber die Schnitzerei älter ist als der Einband oder dass der Einband anderweitig hinzugefügt ist.

Bilderschmuck der Handschrift:

p. 2—13. Kalendar mit Bildern des Tierkreises, der Monatsbeschäftigungen und 24 biblischer oder legendarischer Scenen mit Bezug auf die Feste: 1. Steinigung Stephani. 2. Martyrium des hl. Sebastian. 3. Martyrium der hl. Agatha. 4. Schlüsselübergabe an Petrus. 5. Kreuztragung. 6. Kreuzigung. 7. Christus als Gärtner. 8. Unglaube des Thomas. 9. Philippus, Jacobus minor und

die hl. Walpurgis. 10. Martyrium des Johannes Evang. 11. Kreuzigung Petri. 12. Enthauptung Pauli. 13. Die hl. Margaretha überwindet den Drachen. 14. Enthauptung Jacobi. 15. Martyrium des hl. Laurentius. 16. Schindung Bartholomaei. 17. Einzug des Kaisers Heraclius mit dem Kreuz. 18. Erzengel Michael den Drachen tötend. 19. Martyrium des hl. Dionysius. 20. Tod des hl. Severus. 21. Der hl. Martin seinen Mantel teilend. 22. Kreuzigung Andreae. 23. Der hl. Nicolaus und die 3 auferweckten Jünglinge. 24. Geburt Christi.

p. 16. 17. 20. 21. 24. 25. Quergeteilte Bildseiten, neben jedem Bilde ein Brustbild mit einem auf des Bild bezügl. Verse. p. 16. Schreibender Evangelist und Verkündigung Mariae. (Amos 9, 13). — Geburt und Verkündigung an die Hirten (Isaias 9, 6). p. 17. Anbetung der Könige. (David, Ps. 71, 10). — Taufe (David, nach Ps. 68, 2). p. 20. Einzug (Zacharias 9, 9). — Abendmahl (Joel 2, 26). — p. 21. Kreuzabnahme (Joh. 19, 37). — Grablegung (Isaias 11, 10). — p. 22. Trauer am Grabe („Mulieres sedentes ad mon. lam. fl. d.") — Höllenfahrt (Osea. 13, 14). — p. 25. Himmelfahrt („Abacuc. Elevatus est sol. et luna stetit in ordine suo"). — Pfingstbild (Salomon. Sap. I, 7).

p. 28. gs. B. (Ps. 1). — p. 67. D. (Ps. 26) mit Blindenheilung. — p. 91. D. (Ps. 38) Hiob, sein Weib und seine Freunde. — p. 116. gs. Thronende Madonna nebst David und Salomon. — p. 117. Q. (Ps. 51). — p. 119. D. (Ps. 52). — p. 143. Erscheinung Christi am See Tiberias. S. (Ps. 68). — p. 173 Aussendung und Beraubung Josephs. E. (Ps. 80). — p. 199. C. (Ps. 97). — p. 204. Quergeteiltes Vollbild, oben Christus und die grosse Sünderin, unten Zöllner und Pharisäer. — p. 205. D. (Ps. 101). — p. 232. gs. oben Krönung, unten Tod Mariae. — p. 233. D. (Ps. 109). — p. 238. gs. oben Juden leihen Geld von den Aegyptern, unten Untergang der Aegypter im roten Meere — p. 239. 7 Scenen, teils in I (Ps. 113), teils neben dem Text. Gott spricht zu Moses und Aaron. Pharao und die Frösche. Pharao und die Heuschrecken. Vier Juden als Handwerker arbeitend. — p. 262 gs. oben Maria und Martha vor Christus, unten Auferweckung des Lazarus. — p. 263. A. (Ps. 119). — p. 276 gs. oben: Gefangene Juden vor Nebucadnezar, unten: Trauernde Juden in Babylon. — p. 277. (Ps. 136). — p. 295. David und

seine Musikanten; am Schluss des Psalters. — p. 313. Drei Männer im feurigen Ofen, vor dem bzgl. Canticum. — p. 315. Taufe des hl. Augustinus vor dem Tedeum. — p. 318 gs. Jüngstes Gericht, vor der vespera defunctorum. — p. 327. Disputation des hl. Silvester mit den Pharisäern; vor dem Symbolum. — p. 332 gs. Dreieinigkeit mit den knieenden Gestalten des Landgrafen und der Landgräfin. Ueberschrift: Hic pater et natus. hic est et spiritus almus. — p. 333. Beginn der Litanei. Der Text derselben von einem Streifen Figuren umgeben: p. 333. „Mater et ancilla rogo sume precamina digna". Christus thronend zwischen Maria und dem Täufer, 2 Cherubim, 3 Erzengel. — p. 334. „Personae tales dicuntur iudiciales". 12 Apostel. — p. 335. „Martyrium subiere polum. meruere cruore." 12 Märtyrer — p. 336. „Hi sine martyrio. solvunt preconia Christo". 12 Heilige. — p. 337. „Laudat virginea te presens Christe corea". 12 Jungfrauen. — p. 338. „Celi maiestas hic infernique potestas". Kampf der Engel mit dem Drachen und Teufeln. — p. 339. „Agne dei miseris miserere petentibus istis". Lamm Gottes zwischen 2 Engeln mit den Leidenswerkzeugen, das Landgrafenpaar und 7 Gestalten anbetend. — p. 341. Canticum Sanctae Mariae. M mit Heimsuchung. — p. 342. Darbringung im Tempel zum Cant. Symeonis. — p. 343. gs., quergeteilt; oben: „Contemplativa vita. Ista vacans lustrat et mystica munera gustat. Activa vita. Pascere ieiunos solet haec vestireque nudos"; unten: Papst Gregor und Apostel Petrus.

Provenienz: Die Handschrift wurde, wie aus den Bildern zur Litanei hervorgeht, für den Landgrafen Hermann und seine Gemahlin Sophie gearbeitet. Auf dem Kirchenmodell, welches beide halten, die moderne Aufschrift: Reuhersburdin. Alt erscheinen die Personennamen, ausser Hermann und Sophia: Lucarth und Hildegund. Auf wen beziehen sie sich?

Die Handschrift muss sich im Besitze der Landgräfin oder eines anderen weiblichen Mitgliedes des Hauses befunden haben. Darauf weisen die auf p. 14, 15, 16 eingetragenen, etwa gleichzeitigen Gebete. Aufschluss geben folgende Stellen: Diet gebet sal man spreche nach deme errin agnus dei . . . Obsecro te piissima virgo Maria . . . ut michi famule tue impetres a dilecto filio tuo graciam spiritus sancti qui bene disponat per omnia mentem meam . . .

(I)n presencia corporis et sanguinis tui domine Jesu Christe commendo famulum tuum Hermannum ut per virtutem sanctae crucis et per misterium incarnationis . . . eundem . . . servum tuum Hermannum quamvis multis criminibus et peccatis irretitum, tamen a te creatum et precioso sanguine tuo redemptum et in te sperantem ab omnibus malis hodie et omni tempore tuearis, defendas ac liberes a dominatu ac insidiis et captione et vinculis et laqueis et telis et iaculis armis sagittis et potestate omnium inimicorum suorum visibilium et invisibilium nec non veneficiis, ab omni pestifero cibo et potu, dolore et angustia, passione et morbo et verecundia et confusione scandalis et periculis ignis et aquae viciis et peccatis ab omni lapsu casu ruina laesione et incommodo et impedimento anime et corporis et a morte subitanea eum liberare digneris et haec omnia mala procul ab eo repelle per hoc sanctum misterium passionis tuae et redemptionis nostrae cui illum servandum committo fiducialiter sperans per hoc eum posse salvari. Ergo . . . me quoque peccatricem exaudi pro servo tuo Hermanno . . .

Sancte pater et protector noster egregie Christi martir Thoma multis virtutum insigniis decorate ego paupercula et peccatrix misericordiam tuam supplex exoro . . .

Suscipere dignare domine deus omnipotens hos psalmos tuo nomini consecratos quos ego indigna et peccatrix decantare cupio in honore nominis tui . . . . pro me misera peccatrice seu pro pontifice nostro et omni congregacione illi commissa sive pro cunctis consanguineis meis nec non pro omnibus elemosinas aut alia bona nobis impendentibus vel pro amicis et inimicis meis. nec non et pro eo qui hoc scripsit nec non pro illis qui in me habent fiduciam . . . .

Ob die Betende die hl. Elisabeth, die Schwiegertochter des Landgrafen ist? Es fehlt an jeder Andeutung des Verhältnisses der Betenden zum Landgrafen. Jedenfalls war die Handschrift später im Besitz der Heiligen, dass sie ursprünglich für sie bestimmt war, kann bezweifelt werden, da Elisabeth, 1207 geboren, seit 1211 auf der Wartburg, beim Tode des Landgrafen (1217) erst 10 Jahre alt war. Dass sie später im Besitz der Handschrift war, beweist die Eintragung auf p. 3 von einer Hand des 13. Jahrhunderts: Sauctae Elisabeth Lantgravii Ducis Turringiae coniugis

munus . . . . Unzweifelhaft schenkte sie die Handschrift ihrem Oheim dem Patriarchen Berthold (V) von Aquileia. So gelangte die Handschrift in das Kapitelarchiv und von da aus in das Museum zu Cividale.

Ueber die Entstehungszeit von I und II lässt sich nicht mehr sagen, als dass sie vor 1217 dem Todesjahre des Landgrafen gearbeitet sein müssen. Der Landgraf war zweimal verheiratet, beide Frauen hiessen Sophie, die erste (von Sommerschenburg) † 1195, die zweite (von Baiern) † 1232. I dürfte wegen der Anbringung der Brustbilder des ungarischen Königspaares bis nach 1211, dem Jahre der Verlobung der Elisabeth, herabgerückt werden müssen (vgl. Janitschek a. a. O. S. 138 Anm.). Zur Erklärung der Anbringung der Bilder des böhmischen Königspaares genügt der Hinweis auf dessen politische und verwandtschaftliche Beziehungen zum Landgrafen Hermann; der König von Böhmen war ein Vetter des Landgrafen.

Litteratur: de Rubeis, Monumenta ecclesiae Aquileiensis. S. 683. — Eitelberger, im Jahrbuch der K. K. Centr.-Komm. II 1857 S. 248—252. und Kunsthist. Schriften. III, S. 353—361.

Abbild.: Dreieinigkeit bei Eitelberger a. a. O. S. 250, bezw. 358.

III. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Ms. Helmst. 568 (521). Psalterium.

Pgm. 154 fol. $23\frac{1}{2} \times 16$ cm. Blatt 18 und 148 doppelt gezählt. Alter Einband mit sehr zerstörten Seidenstickereien.

Fol. 1^b—5^a. Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern, sowie Apostelgestalten. (April—Juni fehlen). — fol. 6^b gs. Stammbaum Christi. — fol. 7^a gs. Geburt und Verkündigung an die Hirten. — fol. 8^b gs. Kreuzigung mit Ecclesia und Synagoge, Abel und Melchisedek, Opferung Isaaks, Erhöhung der Schlange, Bestreichen der Thürpfosten mit Blut und Traube von Escol. — fol 9^a gs. Paradiesesbild. — fol. 10^b gs. B. — fol. 29^a gs. Taufe. — fol. 30^a D. (Ps. 26.) — fol. 42^b gs. Verklärung. — fol. 43^a D. (Ps. 38). — fol. 54^b gs. Christus und die grosse Sünderin. — fol. 55^a Q. (Ps. 51). — fol. 55^b D. (Ps. 52). — fol. 67^a S. (Ps. 68). — fol. 80^b gs. Einzug. — fol. 81^a E. (Ps. 80). — fol. 93^b C. (Ps. 97). — fol. 95^b gs. Himmelfahrt. — fol. 96^a (D. Ps. 101). — fol. 108^b gs. Pfingstbild. — fol. 109^a D. (Ps. 109). — 136^a C. (Be-

ginn der Cantica). — fol. 146ᵃ f. Fides catholica. — fol. 148ᵃ ff. Litanei. — fol. 149ᵇ gs. Jüngstes Gericht. — fol. 150ᵃ Beginn der Vesperae defunctorum.

Provenienz: Aus dem Kloster Wöltingerode bei Goslar. Im Kalendar folgende Eintragungen:

a. d. IX Kal. Febr.: obiit Guta amantissima mater mea.

a. d. III Non. Mart. obiit Otilia precordialissima soror mea.

Non. Dec.: obiit Lutolfus pater meus.

O. v. Heinemann äussert die Vermutung, dass diese Personen und damit die Schreiberin dem Geschlechte der Grafen von Wöltingerode, die das Kloster gestiftet haben, und bei denen der Name Ludolf oft vorkommt, angehören, und bemerkt noch, dass sie im Necrologium Wöltingerod. (Cod. Helmst. 537) nicht erwähnt werden. Die Eintragungen dürften sich jedenfalls nur auf die Besitzerin, nicht die Schreiberin beziehen. Die Entstehung gerade in Wöltingerode wird dadurch unwahrscheinlich gemacht, dass die verschiedenen aus W. stammenden Handschriften unserer Gruppe (III. VIII.) Vertreter zweier innerhalb der Gruppe bestehender Richtungen, also schwerlich an einem Punkte entstanden sind.

Litteratur: v. Heinemann, die Handschriften der Herz. Bibl. zu Wolfenb. II, S. 10 ff. — Schönemann, 100 Merkwürdigkeiten der Herz. Bibl. zu Wolfenb. (Hannover 1849). S. 48 ff. Janitschek, a. a. O. S. 145.

Abbildungen: Initiale B bei v. Heinemann, a. a. O.

IIIa.[1] Magdeburg, Bibliothek des Pädagogiums zum Kloster Unserer Lieben Frauen.

Psalterium. Pgm. 135 Blatt (unfoliiert). 19×27 cm. Einband von 1578. — Kalendarium mit Tierkreis und Monatsbildern. — Gs. Initiale B. (Ps. 1). — D. (Ps. 38). — S. (Ps. 68). — C. (Ps. 97). D. (Ps. 101). — D. (Ps. 109). — Cantica. — Litanei. — Officium defunctorum. — Die Hs. weist im Text beträchtliche Lücken auf, so fehlen die für die Ausstattung wichtigen Psalmen 26. 51. 52. 80.

Provenienz: Aus dem Kalendarium, in dem viele Eintragungen ausradiert, und der Litanei scheint nichts zu ersehen. Das

[1] Die Hs. wurde mir erst während der Drucklegung bekannt und konnte deshalb nur unter dieser Zusatznummer aufgenommen werden.

Kalendarium scheint älter als der Psalter. Auf dem Gewande König Davids neben der Initiale B die gefälschte Inschrift: Aō dm̄ 1026.

Litteratur: Knaut, die Hss. und ältesten Drucke der Klosterbibliothek. S. 37 f. Nr. 1.

Abbildungen: —

IV. Hamburg. Stadtbibl. In Scrinio 85

Psalterium. Pgm. 177 fol. 15,5 × 21,5 cm. 1ᵇ—7ᵃ Kalendar mit Tierkreisbildern. — fol. 7ᵇ gs. Verkündigung. — fol. 8ᵃ gs. Geburt. — fol. 9ᵃ gs. Darbringung. — fol. 10ᵃ gs. Thronende Madonna nebst anbetenden Königen. — fol. 11ᵇ gs. Hochzeit zu Kana. — fol. 12ᵃ gs. Taufe. — fol. 12ᵇ gs. Abendmahl. — fol. 13ᵇ gs. Grablegung. — fol. 14ᵇ gs. Himmelfahrt. — fol. 15ᵃ gs. Kreuzigung. — fol. 15ᵇ gs. B. — fol. 35ᵇ gs. D. (Ps. 26). — fol. 47ᵇ gs. D. (Ps. 38). — fol. 59ᵃ gs. Auferstehung. — fol. 59ᵇ gs. Q. (Ps. 51). — fol. 60ᵇ gs. D. (Ps. 52.) — fol. 73ᵃ gs. S. (Ps. 68). — fol. 88ᵃ gs. E. (Ps. 80). — fol. 102ᵃ gs. C. (Ps. 97). — fol. 105ᵃ gs. Maiestas domini. — fol. 105ᵇ gs. D. (Ps. 101). — fol. 118ᵇ gs. D. (Ps. 109). — fol. 154ᵇ gs. Thronende Madonna. — fol. 155ᵃ D. (Officium Mariae). — fol. 174ᵇ ff. Litanei.

Provenienz: Ex bibliotheca Uffenbachiana. (20).[1] — Bleistiftnotiz: Circa 1225 scriptum auctore J. —

Litteratur: Waagen, Handbuch d. deutschen u. niederl. Malersch. I, S. 20. „wohl aus den Rheinlanden". — Lamprecht, Initial-Ornamentik Nr. 111, u. Bonner Jahrb. 1882. Heft 74 S. 137. Handschrift 103. — Müller, H. A. Bilderhandschriften der Stadtbibl. zu H. in den Mitt. d. K. K. Centr.-Komm XI. 1866. S. CXIII f. „um 1200 wegen der Initialen", die Müller an das S (Ps. 68) in I erinnern.

Abbildungen: Abendmahl, Müller, a. a. O.

V. Breslau, Kgl. und Univ.-Bibl.

Psalterium nocturnum. Cod. niebr. mut. I. F. 440. — Pgm. 158 fol. etwa 22×30,5 cm.

Gs. Bilder: fol. 1ᵇ Stammbaum Christi. — fol. 2ᵃ Verkün-

[1] Bibliotheca Uffenbachiana Mssta seu catalogus et recensio msstorum codicum qui in bibliotheca Zachariae Conradi ab Uffenbach Traiecti ad Moenum adservantur. Halae Hermundurorum. 1720. vgl. Pars Quarta p. 4. Vol VI et VII 4 t.

digung. — fol. 3 b Geburt. — fol. 4 a Verkündigung an die Hirten. — fol. 5 b Darbringung. — fol. 6 a Anbetung der Könige. — fol. 7 b Taufe. — fol. 8 a Versuchung. —

Fol. 9 a B. — Fol. 29 a gs. Verklärung. — fol. 29 b D. (Ps. 26). — fol. 42 b gs. Einzug. — fol. 43 a D. (Ps. 38). — fol. 54 a Q. (Ps. 51). — fol. 55 a gs. Geisselung. — fol. 55 b D. (Ps. 52). — fol. 68 a gs. Kreuzigung. — fol. 68 b S. (Ps. 68). — fol. 83 b gs. Höllenfahrt. — fol. 84 a E. (Ps. 80). — fol. 98 a gs. Frauen am Grabe. — fol. 98 b C. (Ps. 97). — fol. 100 a D. (Ps. 101). — fol. 113 a gs. Himmelfahrt. — fol. 113 b D. (Ps. 109). — fol. 154 b gs. Maiestas domini. — fol. 155 a ff. Litanei. — fol. 157 a Jüngstes Gericht. — fol. 157 b Vespera defunctorum. — Unvollständig. — Vor fol. 100 ist ein Bild ausgerissen, vielleicht auch vor fol. 54.

Provenienz: Exlibris: Aus der Bibliothek des Jungfrauen-Stifts zu Trebnitz. — In der Litanei wird die hl. Kunigunde genannt (canonisiert 1200). —

Litteratur: Alwin Schultz, Urkundl. Gesch. der Breslauer Malerinnung. Breslau. 1866. S. 183. — ds. Schlesiens Kunstleben im 13. und 14. Jahrhundert. Verfasst im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Breslau 1870. S. 9. — Janitschek, S. 146.

Abbildungen: Schultz, Kunstleben, Tfl. I u. II: Höllenfahrt und B.

V a. Ebenda. Graduale Cisterciense. I. F. 414. Pgm. 128 fol.; etwa 28×40,5 cm.

Zahlreiche Initialen.

Provenienz: Exlibris: Aus der Bibliothek des Klosters Leubus. Alte Eintragung (wohl aber nicht vom Schreiber der Handschrift): Liber sancte Marie virginis in Lubens.

Litteratur: Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben. S. 9.

Abbildungen: A bei Schultz, a. a. O. Tfl. III.

VI. Donaueschingen, Fürstl. Bibl. Nr. 309. Psalterium. Pgm. 195 fol. 17,4×24,6. cm. Gotischer Einband mit dem Grfl. Werdenbergschen Wappen auf den Deckelschliessen. fol. 1 b — 7 a Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern. — fol. 7 b — 52 a verschiedene Eintragungen, fol. 52 b Beginn des Psalters. fol. 185 b ff. Litanei. — fol. 193 a ff. Gebete saec. XIV.

Bildschmuck: 8 b gs. Geburt Mariae, 9 a gs. Thronende Madonna, beide unvollendet, wie die Bemerkung auf dem oberen Rande besagt: Impfcm isti picture rogat perficiendam. Augenscheinlich eine Entschuldigung des Malers. Fälschlich hielt man diese Blätter für übermalt, worauf sich die Bemerkung Janitscheks (S. 133) bezieht: „die Vollbilder sind von ganz roher Hand übermalt worden." — Gs. Bilder: fol. 10 b Christophorus. — fol. 19 b Petrus. — 20 b Andreas? — 21 b Jacobus? — 22 b Johannes Evang.? — 23 b 24 b 25 b 26 b 27 b 28 b 29 b je ein Apostel (?), 30 b Segnender Heiliger in Alba und Paenula ohne Mitra, aber mit Manipel und Buch. — 31 a Weibliche Heilige mit Schwert und Palme. — 32 b Apostel? — 33 b Brustbild Mariae. — 34 a Brustbild Christi. — 35 b Apostel? — 36 b 37 a 38 b 39 a 40 b 41 a 42 b 43 a Quergeteilte Vollbilder: Verkündigung und Heimsuchung. — Geburt und Verkündigung an die Hirten; Anbetung der Könige. — Darbringung; Taufe. — Einzug; Kreuzigung. — Geisselung; Auferstehung. — Höllenfahrt; Himmelfahrt. — Pfingstbild; Tod und Krönung Mariae. — Auferstehung der Toten; Jüngstes Gericht. — fol. 45 a gs. Kreuzigung. — fol. 47 b gs. Geburt. — fol. 52 b gs. B. — fol. 53 a Zierseite. — fol. 72 a D. mit Darbringung (Ps. 26). — fol. 84 a D. mit Taufe (Ps. 38). — fol. 92 b Q. mit drachentötendem Georg (Ps. 51). — fol. 94 a D. (Ps. 52). — fol. 105 a S. (Ps. 68). — fol. 118 a E. (Ps. 80). — fol. 130 a C. (Ps. 97). — fol. 132 a D. (Ps. 101). — fol. 143 b D. (Ps. 109). — fol. 176 a C. (Beginn der Cantica). — fol. 185 b gs. Christus zwischen Maria und dem Täufer, oben und unten je Engelshalbfiguren. — fol. 186 a — 192 a Litanei. Schrift in der Mitte umrahmt von 12 Brustbildern.

Die Malereien verteilen sich auf 3 Hände. Die erste (VI_1) malte die Bilder und Initialen von 10^b—35^b und 52^a (?)—185^a, die zweite (VI_2) 45^a, 47^a, 52^a, welches wahrscheinlich schon von VI_1 begonnen ist; VI_3 endlich malte 1^b—6^a, 36^b—43^a, 185^b—192^a und begann 8^b und 9^a. Von den letztgenannten Blättern abgesehen heben sich die Malereien von VI_3 als geschlossene Gruppe heraus: Kalendar, Vollbildercyclus vor dem Psalteranfang und Litanei.

Provenienz: Die Handschrift kam anscheinend aus dem Grfl. Werdenbergschen Besitz in den der Fürsten Fürstenberg. Für Ort und Zeit der Entstehung geben Kalendar und Litanei einen

festen Anhalt, Nennung der hl. Elisabeth rückt diese Teile bis nach 1235 herunter; der doppelte Festtag für Godehard im Kalendar a. d. IV Non. Mai und a. d. III Non. Mai, sowie die Nennung von Berward und Godehard in der Litanei machen die Entstehung in oder bei Hildesheim wahrscheinlich. Kraus glaubte auffällig zahlreiche rheinische Heilige genannt zu finden und las irrtümlich für Berward: Bernhard. Er bemerkt: die Miniaturen verraten rheinländischen Stil, dazu stimmen die in der Allerheiligenlitanei aufgenommenen Kölner Heiligen (Kunibert, Heribert, Godehard Bernhard). — Ueber die Entstehung der Hauptbestandteile der Handschrift ist nichts festzustellen.

Litteratur: Janitschek, S. 133: „Probe des Durchschnittszustandes der süddeutschen Buchmalerei vom Ende des 12. Jahrhunderts“! — F. X. Kraus, Kunstdenkm. des Grossh. Baden II. S. 21 ff.

Abbildungen: bei Kraus, Tf. IV—VI: fol. 36^{b}, 37^{a}, 38^{b}, 39^{a}, 42^{b}, 43^{a}, 191^{b}.

VII. Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Hamilton-Erwerbung. 545.

Psalterium. Pgm. 150 fol. etwa 17×25 cm. fol. 3^{b}—9^{a} Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern, sowie Apostelgestalten. Verbunden, jetzige Folge der Monate. I—III, VI—VII, IV—V, X—XI, VIII—IX, XII.

Fol. 9^{b} gs. Sündenfall. — fol. 10^{a} Zierseite. — fol. 27^{b} gs. Darbringung. — fol. 28^{a} D. (Ps. 26). — fol. 39^{b} Taufe. — fol. 40^{a} D. (Ps. 38). — fol. 50^{b} gs. Geisselung. — fol. 51^{a} Q. (Ps., 51). — fol. 51^{b} D. (Ps. 52). — fol. 62^{b} gs. Kreuzigung. — fol. 63^{a} S. (Ps. 68). — fol. 76^{b} gs. Höllenfahrt. — fol. 77^{a} E. (Ps. 80). — fol. 90^{a} C. (Ps. 97). — fol. 91^{b} gs. Auferstehung. — fol. 92^{a} D. (Ps. 101). — fol. 103^{b} gs. Maiestas domini. — fol. 104^{a} D. (Ps. 109.) — fol. 129^{b} ff. Cantica. — fol. 140^{b} ff. Litanei. — fol. 149^{b} verschiedene Eintragungen, darunter Monatsverse. — Vor fol. 10 fehlt ein Blatt, welches das Initial zu Ps. 1 enthielt.

Provenienz: Aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton. Sonst keine festen Anhaltspunkte. Genannt ist die hl. Kunigunde und im Kalendar a. d. VI Id. Mart. Translation des hl. Veit.

Litteratur: von Seidlitz, im Repert. für Kunstwissenschaft.

VI. 1883. S. 264 f. — Janitschek S. 133: „weist auf Süddeutschland und dürfte noch vor 1200 entstanden sein."

Abbildungen: Mai-Kalenderseite. Janitschek zu S. 134.

VIII. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Cod. Helmst. 562 (515). — Psalterium. Pgm. 147 fol. 24×17 cm.

Fol. 1^b—7^a Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern, sowie Apostelgestalten.

Fol. 7^b gs. Verkündigung. — fol. 8^b gs. Vertreibung aus dem Paradiese. — fol. 9^b gs. B. mit Stammbaum Christi. — fol. 10^a Zierseite. — fol. 27^b D. (Ps. 26). — fol. 38^b D. (Ps. 38). — fol. 48^b Q. (Ps. 51). — fol. 49^a gs. Darbringung. — fol. 50^a D. (Ps. 52). — fol. 60^b gs. Taufe. — fol. 61^a S. (Ps. 68). — fol. 74^b gs. Geisselung. — fol. 75^a E. (Ps. 80). — fol. 87^b C. (Ps. 97). — 88^a gs. Kreuztragung. — fol. 90^b gs. Kreuzigung. — fol. 91^a D. (Ps. 101). — fol. 102^a D. (Ps. 109). — fol. 139^a—141^a Litanei, daneben Maria, Petrus, Stephanus ein Erzbischof, eine Heilige.

Provenienz: Aus dem Kloster Wöltingerode. — Genannt ist die hl. Kunigunde und a. d. VI Id. Mart. die Translatio des hl. Veit.

Litteratur: v. Heinemann, a. a. O. II, S. 8. — Schönemann, a. a. O. S. 39 f.

Abbildungen: —

IX. München. Kgl. Hof- und Staats-Bibl. Cod. lat. 23094 (cum picturis 84).

Psalterium cum canticis et officio defunctorum. Pgm. 155 fol. etwa 17,5×26,5 cm. Alter, jetzt schmuckloser Holzband.

Fol. 1^a—6^a Kalendar mit Tierkreis-, Monats- und Apostelbildern. — fol. 7^b gs. B., 8^a Zierseite. — fol. 26^a D. mit Verkündigung an die Hirten (Ps. 26). — fol. 37^b D. mit Taufe (Ps. 38). — fol. 38^a gs. Darbringung. — fol. 49^b gs. Geisselung. — fol. 50^a Q. mit Kreuzigung (Ps. 51). — fol. 50^b D. mit Dornenkrönung. (Ps. 52). — fol. 62^b gs. Kreuzigung. — fol. 63^a S. mit Höllenfahrt (Ps. 68). — fol. 77^b gs. Auferstehung. — fol. 78^a E. mit Christus als Gärtner (Ps. 80). — fol. 90^b C. mit 3 singenden Mönchen (Ps. 97). — 91^a gs. Himmelfahrt. — fol. 93^b gs. Pfingstbild. — fol. 94^a D. (Ps. 101) mit thronender Madonna. — fol. 106^b gs. Thronender Christus.

— fol. 107ª D. mit Krönung Mariae. (Ps. 109). — fol. 146ª—148ª Litanei, an der Seite Maria, ein Engel, Petrus, Paulus, Stephanus, Laurentius, 2 Bischöfe, 2 Frauen. — Die Januarkalenderseite fehlt.

Provenienz: Nach dem Catalogus codicum manuscriptorum Bibl. Regiae Monacensis von Halm und Meyer IV, 4 S. 54 aus der Pfälzischen Bibl. zu Mannheim, doch steht die Handschrift nicht unter den von dorther gekommenen. Eintragung auf fol. 1ª: Hoc manuscriptum membraneum, quod olim vere in vetere eaque instructissima ac plane regiis sumptibus adornata Bibliotheca Palatina fuit, a Rabbi quodam Hassiaco Francofurti ad Moenum pro triginta duobus aureis quondam ideo redemi, quoniam a multis litteraturae nobilioris Antistitibus imprimis v. ab illustri Dn. d. Caspare Alexandr., t. t. in Comitiis Ratisbonensibus Legato Brunsvigo-Luneburgico splendidissimo, postea vero Consiliario intimo atq. Pro-Cancllear̲io Guelferbytano vere fideli, sum edoctus, hanc venerandam Antiquitatem olim anxie quaeri curasse Alexandrum VII Pontificem Maximum cum Nuntius esset in Germania Apostolicus vocaretur Fabius Chisius non solum, sed Fridericum Wilhelmum Electorem Brandenburgicum Germaniae tum Achillem, ut et Augustum ducem Brunsvicensem et Luneburgensem . . . . ratorum Maecenatem; nuspiam autem (?) eam invenire potuisse. Et . . . . Viennam et Selstratius Romam hunc librum praesen . . . . iam pridem doesiderarunt quem ob defectum occasionis commodae ac tutae adhu . . . . non potui transmittere ego Jo Fridericus Hekelius mppa.

Soweit diese Eintragung verständlich ist, scheint aus ihr hervorzugehen, dass die Handschrift aus der Heidelberger Bibliothek stammt und noch vor der Versendung nach Rom verloren ging.

Aus dem Kalendar: a. d. V. Kal. Mart. adventus s. mauritii. — a. d. VI. Id. Mart. translatio sci. Viti.

Litteratur: Janitschek, a. a. O. S. 143: „süddeutscher Herkunft um 1250“.

Abbildungen. —

X. Wien. K. K. Hofbibliothek. Cod. lat. 1834. Psalterium cum canticis et officio mortuorum. — Pgm. 133 fol. etwa 18×26 cm.

Fol. 1ª—6ᵇ Kalendar mit Tierkreis- und Monatsbildern und Apostelgestalten. Fol. 7ᵇ gs. Verkündigung. — fol. 8ª gs. Geburt. —

fol. 9^b gs. B. — fol. 10^a Zierseite. — fol. 25^b D mit Verkündigung an die Hirten (Ps. 26). — fol. 34^b D mit Kindermord (Ps. 38). — fol. 44^a Q mit Flucht nach Aegypten (Ps. 51). — fol. 44^a D mit Christus als Knabe im Tempel (Ps. 52). — fol. 54^a S. (Ps. 68). — fol. 67^a E mit Abendmahl (Ps. 80). — fol. 78^a C. (Ps. 97). mit einer Messe. — fol. 80^a D mit Christus als Gärtner (Ps. 101). — fol. 90^b D mit Krönung Mariae (Ps. 109). — fol. 91^v gs. Maiestas domini. — fol. 126^a ff. Litanei, daneben Maria, Stephanus, ein Erzbischof.

Provenienz: unbekannt. In der Litanei sind Godehard und Bernward genannt. Im Kalendar ad. V Kal. Mart. adventus s. Mauricii (rot); auch Mauritius-Festtag. Denis, Codices manuscripti theologici Bibliothecae Palatinae Vindobonensis, 1793, I. p. 77 f, hält für wahrscheinlich, dass die Handschrift für das St. Moritzkloster bei Hildesheim bestimmt war.

Litteratur: Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, II, S. 13. „gegen 1300“.

Abbildungen: —

XI. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Cod. Blankenburg. 147. Psalterium. Pgm. 133 fol. 18×24,5 cm.

Fol. 1^b—4^a Kalendar mit Tierkreisbildern und Apostelbrustbildern.

Fol. 5^b gs. B mit harfespielendem David und Sündenfall. — fol. 6^a Zierseite. — fol. 21^b D mit Brustbild einer Heiligen (Ps. 26). — fol. 22^a gs. Darbringung. — fol. 32^b gs. Taufe. — fol. 33^a D (Ps. 38) wie oben. — fol. 42^b Q (Ps. 51) mit segnendem Bischof. — fol. 43^a gs. Geisselung. — fol. 44^a D (Ps. 52) mit Halbfigur. — fol. 53^b S. (Ps. 68). — fol. 54^a gs. Kreuztragung. — fol. 68^a E (Ps. 80) wie oben. — fol. 78^b C (Ps. 97) dgl. — fol. 79^a gs. Auferstehung. — fol. 81^b gs. Höllenfahrt. — fol. 82^a D. mit hl. Laurentius (Ps. 101). — fol. 92^a gs. Maiestas domini. — fol. 93^a D mit Bischofshalbfigur. (Ps. 109). — 126^a ff. Litanei.

Provenienz: Aus Blankenburg. Entstanden nach 1235, Franciscus, Wilhelm, Elisabeth sind genannt; ferner Bernward und Godehard.

Litteratur: Schönemann, a. a. O. II. S. 16 f. Nr. 175.

Abbildungen: —

XII. Köln. Stadt-Archiv, ohne Nummer. Psalterium. Pgm. 116 fol. 17×24 cm.

Fol. 1 [a]—6[b] Kalendar mit Tierkreisbildern und Apostelgestalten.

Fol. 7[b] gs. B. mit harfespielendem David. — fol. 8[a] Zierseite. — Initialen vor Ps. 26. 38. 51. 52. 68. 80. 97. 101. 109 und Officium Mariae.

Provenienz: Bleistifteintragung: „Aus einem Frauenkloster, wahrscheinlich aus einem von Steinfeld abhängigen; darauf deutet die Schrift und insbesondere die Erwähnung des hl. Potentinus in Kalendar und Litanei.“ Der betr. Heilige ist indessen in der Litanei nicht genannt und die Erwähnung im Kalendar will nichts besagen, da für jeden Tag ein Fest eingetragen ist und das betr. nicht hervorgehoben. Es fehlt an einer bezeichnenden Angabe; die Handschrift entstand nicht vor 1235, da die hl. Elisabeth genannt ist. Lamprecht glaubte sie zwischen 1313 und 1345 ansetzen zu müssen, da die Auferstehung auf den 27. März eingetragen ist, was indessen das ganze Mittelalter hindurch geschah. (Piper, Kalendar Karls d. Gr. S. 80, Beissel, Evangelienbuch Kaiser Ottos in Aachen. S. 18). — Nach L. stammt die Handschrift aus Corpus Christi in Köln. — Aus verschiedenen Eintragungen geht hervor, dass die Handschrift im Besitze einer Frau war; z. B. fol. 7[a] „pro me misera et peccatrice.“

Litteratur: Lamprecht, Initialornamentik, S. 32 Nr. 149. Bonner Jahrb. a. a. O. Nr. 141.

Abbildungen: Initiale E. Lamprecht, Initialorn. Tfl. 38 e.

XIII. München. National-Museum. Miniaturen Nr. 319—326. Perg. Psalterfragment. — 319—322 Kalendar mit Heiligengestalten mit Tierkreiszeichen. I-IV. IX-XII. 323[a] gs. Verkündigung. — 323[b] gs. Geburt. — 324[a] gs. Kreuzigung. — 324[b] gs. Thronender Christus. 325. D mit Halbfigur. 326. Q (Ps. 51) dgl. —

Provenienz: Aus dem Kloster Weingarten.

Litteratur: Katalog d. Bayer. Nat.-Mus. V., S. 50.

Abbildungen: —

XIV. Karlsruhe, Grossh. Bibl. Sammelband Nr. 410. —

15ª—16ᵇ 4 Seiten eines Kalendars mit Heiligengestalten mit Tierkreiszeichen. I. II. XI. XII. —14ᵇ gs. Kindermord. — 2 gs. Bilder, welche ehemals unter Hornplatten die Deckel der Handschrift schmückten: 18ª: Franziscus, den Vögeln predigend, Ornamente und Heilige. 17ª Katharina, Ornamente und Heilige.

Provenienz: Sammelband: Exlibris Fr. Dom. Haeberlin Ulmani. — Nach 1228.

Litteratur: — Abbildungen: —

XV. Einzelblätter.

1. Berlin. Kgl. Kupferstichkabinet. Nr. 636.
   gs. Geburt.
2. Hannover. Kestnermuseum.
   T mit Wurzel Jesse. — „Te igitur, clementissime pater, per Jesum Christum filium tuum dominum . . . .
3. München. National-Museum.
   Initiale T, darüber moyses coram universo israel elleabdaberim id est deut'nomi.
4. Nürnberg, German. Museum.
   Initiale L. Anfang des Buches Numeri.
5. Wolfenbüttel. Herzogl. Bibl. Cod. Helmst. 569 (522).
   2 eingeklebte Blätter, früher unter Hornplatten als Buchdeckel.
   a) Mittelfeld: Kreuzabnahme, rechts und links Ecclesia und Synagoge, oben Opferung Isaaks, unten Grablegung. Ecken: David mit dem Pelican. Erhöhung der Schlange. Maria. Johannes.
   b) Mittelfeld: Krönung Mariae, rechts und links ein Cherub, oben und unten die 5 klugen bezw. thörichten Jungfrauen.

Provenienz: Die Handschrift ($23\frac{1}{2} \times 16$) stammt aus Wöltingerode (Missale mit Kalendar). Möglicherweise bildeten die beiden Blätter den Einband von VIII, das ebenfalls aus Wöltingerode stammt, wurden abgelöst und hier eingeklebt. Stilistisch völlig übereinstimmend mit VIII.

Litteratur: v. Heinemann, a. a. O.

Abbildungen: —

II.

Die Ausstattung der Handschriften.

Die soeben zusammengestellten Handschriften sind durchweg Prachthandschriften und zwar, V a und der Einzelblätter hier nicht zu gedenken, Psalterien. Letztere nehmen in der Geschichte der Miniaturmalerei vom Ende des 12. Jahrhunderts ab eine wesentlich veränderte Stellung ein. Sind einzelne auch in den vorhergehenden Jahrhunderten künstlerisch und kunstgeschichtlich wichtig, so treten sie doch hinsichtlich der Zahl und des Aufwandes, mit dem sie hergestellt sind, zurück gegen die prächtigen Evangeliare und Evangelistare. An letzteren kann bis zu dem gedachten Zeitpunkt fast ausschliesslich die Entwicklung der Miniaturmalerei verfolgt werden. Da tritt um 1200 eine fast plötzliche Wandlung ein, Prachtevangeliare werden nur noch selten hergestellt, es entstehen noch Werke, die sich denen der früheren Jahrhunderte getrost ebenbürtig nennen dürfen, aber sie stehen vereinzelt, wie Nachzügler. Die verschwenderische Pracht, die bisher auf sie verwandt wurde, wird nunmehr über die Psalterien ausgegossen, und zwar sind es Bücher für den Handgebrauch vornehmer Männer und Frauen, die nunmehr in Menge hergestellt werden und so zahlreich erhalten sind, dass sie, wie für frühere Zeiten die Evangeliare und dergleichen, die einzelnen Marksteine in der Entwicklung der Miniaturmalerei werden. Ihrer Bestimmung für den Handgebrauch hochgestellter Persönlichkeiten, die sich den Luxus eines bildgeschmückten Gebetbuchs leisten konnten, entspricht schon das Format. In unserer Gruppe ist es durchweg ein sehr bequem handliches, wenn wir von V absehen, das anscheinend schon ursprünglich für das Kloster Trebnitz bestimmt war.

Der Inhalt ist im wesentlichen immer derselbe, dem Psalter geht ein Kalendar vorauf, ihm folgen die Cantica, die Litanei und das eine oder andere Officium. Das Verfahren, welches bei

der Ausstattung eingeschlagen ist, unterscheidet sich wenig bei den einzelnen Handschriften. Getrennt zu betrachten sind der Schmuck des Kalendars und der folgenden Texte, unter denen die Litanei besondere Aufmerksamkeit verlangt.

Die Ausschmückung des Kalendars.

Das Kalendarium findet sich in den Handschriften I bis IV und VI_3 bis XIV; davon nehmen hinsichtlich der Ausstattung III^a, IV und VI_3 eine besondere Stellung ein, die übrigen folgen einem Schema, welches in unserer Handschriften-Gruppe ausgebildet worden und für sie durchaus bezeichnend ist. Dasselbe besteht darin, dass in einem einheitlich geschlossenen Rahmen der Kalendertext mit der Ueberschrift Kl (Kalendae), das Bild eines Apostels, eines der Tierkreiszeichen und einer der Monatsbeschäftigungen vereinigt werden. Abweichungen sind es, wenn in XIII und XIV der einheitliche Rahmen fehlt, in II an Stelle der Apostel je 2 auf die Feste des Monats bezügliche Scenen treten und die Bilder des Tierkreises in I, der Monatsbeschäftigungen in XI bis XIV ganz wegbleiben.

Die Art der Verteilung der verschiedenen Bestandteile auf die Bildfläche ist in der Hauptsache immer dieselbe. In zwei Spalten nebeneinander werden Text und Apostel untergebracht, darüber oder darunter die übrigen Stücke. Betrachten wir die verschiedenen Kalendare dieser Art näher. In I sind drei schlanke Säulen gemalt, welche auf einer mit Blattwerk geschmückten Basis ruhen und ein Blätterkapitäl sehr einfacher Art tragen. Die Mittelsäule überragt die seitlichen, auf ihr setzen zwei blaue Bogen an, welche nach rechts, bezw. links auf die anderen Säulen herabführen. Ein entsprechender Streifen zieht sich unter den drei Säulen hin. Den ganzen Aufbau umzieht ein schmaler goldener von einer roten Linie begleiteter Streif, welcher die Säulenkapitäle und Basen an der Ausladung nach der Aussenseite verhindert. Innerhalb dieses Rahmenaufbaues wird die linke Spalte immer vom Kalendertext, die rechte von einer Apostelgestalt eingenommen. Beide Spalten werden links tiefer, rechts höher abgeschnitten und die darüber bleibenden Bogenfelder mit den

reich verzierten Buchstaben Kl, bezw. den Monatsbildern angefüllt. In der rechten Spalte bildet ein Streif die Trennung, welcher in einigen Monaten den Namen des Apostels trägt.

Ganz ähnlich ist die Einteilung in III. Auch hier die drei Säulen, aber von gleicher Höhe, die Basen ohne Blattwerk, die Kapitäle nicht geradlinig umschlossen, sondern mit ausladendem Blattwerk. Ein einfacher Strich trennt die Bogenfelder ab, hier links höher, rechts tiefer, darin das Kl und das Tierkreisbild. Ueber den Aposteln ist noch ein Bogen eingezeichnet. Eigenartig ist Raum geschaffen für das Monatsbild: in der Mitte des unteren Bildrandes ist ein Kreis so angefügt, dass seine Einfassung in die Umrahmung der oberen Bildfläche übergeht. Ausserhalb derselben oben zwischen den Bogen setzt sich Blattwerk an.

Mit II kommen wir zur Betrachtung einfacherer Kalendare, denen die teilende Säulenstellung mangelt. Die Bildfläche ist gespalten, der kleinere Abschnitt der Schrift, der grössere immer zwei historischen Darstellungen überwiesen. Diese stehen auf den Rückseiten der Blätter, welche das Kalendarium aufnehmen, in zwei Kreisen übereinander, welche dreimal zur Acht (8) verbunden sind, auf den Vorderseiten in zwei Vierpässen; die Ecken, welche so in der rechteckigen Spalte leer bleiben würden, sind mit Blattwerk ausgefüllt. Ueber diesen zwei Spalten finden das Kl, das Monats- und das Tierkreisbild Platz, durch zwei kurze Säulen mit schwerer Basis und Blätterkapitäl getrennt, über denen sich ein dreifacher Rand (Farbe-, Goldstreif und rote Linie) in drei Bogen ausspannt, welcher sich dann rings um die Seite zieht.

Wieder um einen Grad einfacher ist der Kalenderschmuck in VII und VIII, welche unter sich übereinstimmen. Die Bildfläche ist ungleich gespalten, die rechte schmälere Spalte den Aposteln zugewiesen, über der Schrift stehen Kl und Tierkreisbild, über den Aposteln die Monatsbilder. Alles umzieht ein Goldband und eine rote Linie; den oberen Abschluss bildet über Kl und Tierkreisbild ein Flachgiebel, über dem Monatsbild ein Bogen.

In verwandter Art sind auch die Kalendare von IX, X und XII geschmückt. Hier umzieht ein farbiger Streif die einzelnen Bildfelder, der goldene, von der roten Linie begleitete Rand die ganze Bildseite. Der obere Abschluss ist in IX über beiden Spalten bogenförmig, in X und XII hufeisenförmig. Während IX und X

die in VII gefundene Lösung für die Anbringung von Kl, Monats- und Tierkreisbildern aufnehmen, unterdrückt XII die Monatsbilder und setzt Kl und Tierkreisbilder je unter einen Bogen. Die Bildung ist überhaupt in XII kümmerlicher, die Apostelspalte sehr schmal, das Kl steht auf Pergamentgrund und bedarf darum keiner Abtrennung gegen die Schriftspalte. In IX setzt sich zwischen den beiden Bogen oben, wo wir in III schon Blattwerk trafen, Architektur an, die sich in X auch zu Seiten der Bögen wiederholt.

Viel einfacher ist das Kalendar von XI ausgestattet, die Spaltenteilung wird benutzt, um in jeder Spalte den Text eines Monats anzubringen, ein Bogen umschliesst über jeder Spalte Kl und Tierkreisbild; für die Apostel endlich — es sind hier nur Brustbilder — wird durch Ansetzen eines Kreises unter jeder Spalte, ähnlich wie für die Monatsbilder in III, Raum gewonnen.

Nicht ganz so ärmlich, aber wegen ihrer eigenartigen Abwandlung des Schemas erst hier zu erwähnen, sind die Kalendare von XIII und XIV; sie erinnern sogar ein wenig an I und III, denn drei Säulen, aber mit kümmerlichen Basen und Kapitälen, welche zuweilen ganz fehlen, schaffen die Felder für Text und Apostelfiguren, die wieder auf Goldgrund innerhalb eines farbigen Rahmens stehen und in den Händen einen Kreis mit dem Tierkreisbilde tragen. Die beiden Bogenfelder über den Säulen nehmen nur die Buchstaben K und L und einige ornamentale Linien auf. Um die Bogen und an allen drei Säulen herab läuft ein farbiger Rand, der von den Farbenflächen durch einen Goldstreif geschieden wird. Der Rand zieht sich aber unten nicht mehr quer hinüber, schliesst also das Bild nicht ganz ein. Zwischen und neben den Bogen ragt immer ein Turm auf, der auf seiner Spitze eine Kugel und ein Kreuz trägt. In XIV finden sich phantastische Zerrbilder aus Tier- und Menschenformen, welche die Basen der Säulen zu tragen scheinen.

Von den einfacheren Kalendaren schliesst sich der in III[a] am engsten dem im Vorstehenden geschilderten Schema an. Die Einteilung erinnert an III, doch sind die Spalten nur aus goldenen von roten Linien begleiteten Leisten gebildet, denen durch Aufsetzen blauer und brauner Kapitäle ein säulenähnliches Aussehen gegeben ist, das niedrigere linke Bogenfeld zeigt inner-

halb eines grünen Bogens aul blauem Grunde das goldene Kl, das rechte innerhalb eines blauen (einmal grünen) Bogens auf Goldgrund das Monatsbild. In einem goldgefüllten grünen Kreise steht auf der rechten Leiste das Tierkreisbild. Ueber dem ganzen läuft ein durch die Bogen der Spalten überschnittener dachähnlicher architectonischer Aufsatz hin. — Viel einfacher ist das Kalendarium in IV. Die Seite wird von einer goldenen, rot umzeichneten Einfassung umzogen, welche oben zwei bis drei Bogen bildet, deren erster dem Kl Platz bietet. Die rechts aufsteigende Leiste erweitert sich zu einem Kreise, der das Tierkreisbild aufnimmt. In derselben Art ist der Kalender in VI_3 ausgestattet: drei auf Tieren ruhende Säulen mit Blattwerk-Basen und Kapitälen tragen ein rechteckiges Feld, in dem von Säule zu Säule geschlagene Bogen, welche von anderen überschnitten werden, mannigfaltige Felder bilden, in denen Blattwerk und die Buchstaben K A L E, bezw. N D A S angebracht sind. Die Bilder der Monatsbeschäftigungen und des Tierkreises werden in einem Kreise auf die links, bezw. rechts aufsteigenden Leisten aufgelegt.

Ich habe schon angedeutet, dass der Reichtum der Ausstattung der Kalendare unserer Handschriften ausser IV und VI_3 an sich und in der formellen Ausgestaltung für unsere Handschriften charakteristisch ist. Mir sind nur vier Kalendare bekannt geworden, welche sich mit unseren vergleichen liessen; aber alle sind sie wenigstens um einige Jahrzehnte später entstanden als I und II. Besonders wichtig ist das Maihinger Psalterium Lat. I. 2. 4°. 23. Drei ungleich weit gestellte Säulen bilden die Spalten für eine Prophetengestalt und den Kalendertext. Drei hufeisenförmige Bogen, die wieder in einem rechteckigen Rahmen stehen, nehmen das K, das L und das Tierkreisbild auf. Fratzenhafte Gestalten tragen wie in XIV die Basen der Säulen. Das Schema scheint dem unserer Handschriften verwandt, doch machen sich bei schärferem Zusehen Unterschiede bemerkbar; es fehlt der einheitliche Rahmen, die Propheten stehen links vom Schriftfeld und unmittelbar auf dem Pergamentgrund. Eine gewisse Aehnlichkeit mit XIV ist nicht zu verkennen; bei der Lückenhaftigkeit unseres Materials ist nicht zu beurteilen, ob eine Handschrift unserer Gruppe auf die Maihinger eingewirkt hat, wahrscheinlich ist es aber, dass die An-

regung zu dieser Kalenderausstattung von unserer Gruppe ausgegangen ist.

Das Letztere gilt auch von dem Psalterium Clm 3900 c. pict. 61, dessen Kalendar an Pracht alle unserer Gruppe übertrifft. Die Mitte der Seite nimmt hier der Kalendertext ein, an seiner linken Seite zieht sich ein breites Ornamentband hin, zur rechten steht in verhältnismässig schmalem Felde immer ein Heiliger (meist Apostel), die ganze Breite darüber nimmt ein Bildstreifen mit einer Scene aus dem Leben der hl. Katharina ein, unten setzt sich der Ornamentstreif fort, doch wird er an den Ecken durch Kreise mit den Tierkreis- und Monatsbildern unterbrochen. Die Gesamteinfassung bildet ein Schriftband, welches nur die beiden Eckkreise nicht mit umzieht.

Viel einfacher, aber den Beispielen unserer Gruppe näher stehend ist das Kalendar eines Psalters, den ich 1896 im Kunsthandel in München (bei Jacques Rosenthal) sah. Drei säulchenartige, turmähnlich bekrönte Leisten sind durch Bogen verbunden, die Spalte links nimmt den Text auf, die rechte die Apostelfigur, über der im Bogenfelde der Name steht. Ganz neu ist die Art der Anbringung des Tierkreisbildes: jeder Apostel steht auf einem halbkreisförmigen Bogen, unter dem das Zodiakalbild gemalt ist. Dieser Gedanke giebt dem Kalendar ein eigentümliches Gepräge, während es sonst den letzten unserer Gruppe, insonderheit XIII, recht ähnlich sieht. Da die Handschrift erst dem späten 13. Jahrhundert angehört, so kann man wohl in dem Kalenderschmuck Einfluss von unserer Gruppe sehen, wie denn auch die vorher beschriebenen, wenigstens der Anregung nach, von ihr aus bestimmt sein mögen. Bei einem letzten Kalendar, das hier besprochen werden muss, ist der Zusammenhang ein noch entfernterer, aber wohl doch noch vorhanden. Es handelt sich um ein Psalterium des Germanischen Museums (56,632). In seinem Kalendar wechseln immer eine Bild- und eine Textseite, die erste enthält unter Doppelbogen zwei Apostel, in den Bogenfeldern darüber je eine Engelshalbfigur, die andere immer den Text für zwei Monate.

Die Aehnlichkeit der zum Vergleich herangezogenen Kalendare mit den unsrigen war also meist nur eine geringe. Es tritt daher die Eigenart und Zusammengehörigkeit der letzteren um so mehr hervor. Eine allgemeine Frage bleibt hier noch zu be-

sprechen: warum sind gerade die gedachten Elemente zur Kalenderausstattung in unseren Handschriften herangezogen? Die Anbringung des Kl., der Bilder des Tierkreises und der Monatsbeschäftigung erklärt sich von selbst, für die Vermehrung des bildlichen Schmucks kamen zunächst Bilder aus dem Leben der im Kalender genannten Heiligen in Betracht, wie sie II bringt; die Bevorzugung der Apostel in den anderen Handschriften hat in deren Zwölfzahl ihren Grund, welche mit der der Monate übereinstimmt; der Gedanke deshalb Monate und Apostel in Beziehung zu setzen, war dem Mittelalter geläufig.[1] Die Zusammenstellung der Apostel und Tierkreisbilder findet sich öfter in der Sculptur, z. B. auf den ottonischen Elfenbeinkästen in Quedlindurg,[2] und München und Berlin.[3]

Die Ausstattung des Psalters und der liturgischen Anhänge.

Die Ausstattung geschieht — von der Litanei abgesehen — vermittelst eingeschalteter Bilder und der Initialen, welche ihrerseits z. T. wieder bildliche Darstellungen aufnehmen. Ueber Gegenstände und Verteilung der Bilder wird später gesprochen werden, hier seien nur ihre Formen charakterisiert. Bei weitem vorherrschend sind Vollbilder, d. h. Seiten, die ganz von einem oder mehreren, aber von einem einheitlichen Rahmen umschlossenen Darstellungen eingenommen sind, — ich zähle ihnen unbedenklich auch diejenigen zu, über oder unter denen der Schreiber, um mit dem Texte auszukommen, eine Zeile Text anbrachte. Kleinere im Texte stehende Bilder kommen nur in II vor, häufig sind, namentlich in den jüngeren Handschriften Initialbilder. Randillustrationen finden sich nicht. Die Form der ganzseitigen Bilder ist dem Format der Handschriften entsprechend gewöhnlich eine oblonge, so dass die Höhe die Breite etwa um die Hälfte überragt. Die Bilder sind durchweg auf Goldgrund gemalt und stehen gewönlich

---

[1] Vergl. Piper, Mythologie und Symbolik, I, 2. 291 ff.

[2] Abb. Steuerwaldt und Virgin, die mittelalterl. Kunstschätze im Zittergewölbe der Schlosskapelle zu Quedlinburg. Tfl. 29, 30.

[3] Abb. Kat. d. Bayer. Nat.-Mus. V. Tfl. VIII. Nr. 174—176 u. Bode-Tschudi, Bildw. d. christl. Epoche. Nr. 464. Tfl. 57.

in einem farbigen Rahmen,[1] um den sich ein schmälerer goldener Streif und eine rote Linie ziehen, wie wir es schon bei den Kalenderseiten kennen gelernt haben. Sehr betont zu werden verdient, dass dieser Rahmen fast nie ornamentiert ist; die wenigen Ausnahmen sind das Bild der Dreieinigkeit, eine Seite der Litanei in II und das Himmelfahrtsbild in V. Die Handschriften heben sich schon durch diese Aeusserlichkeit von fast allen zeitgenössischen ab, welche wenigstens in den Randecken meist eine Verzierung haben. Einigen Ersatz für diese Einfachheit der Fassung sucht der Künstler durch reiche Ausgestaltung der Bildformen zu erzielen; er biegt oder bricht gar zu diesem Zwecke den Bildrand, so oft es ihm beliebt. Es ist dies wieder ein Vorgehen, welches in diesem Umfange und in dieser Form keine Vorbilder hat und auch nicht nachgeahmt worden ist. Die Entstehung lässt sich dagegen leicht erklären. Ursprünglich stehen solche Ausbiegungen in Zusammenhang mit dem Bilde selbst und dienen zur Erleichterung der Anbringung einer Composition, welcher die Bildfläche zu eng wird. Etwas allgemein Gebräuchliches ist es ferner, die Ecken eines Bildes mit Kreisen oder Vierecken zu belegen, in denen kleinere Scenen oder Halbfiguren mit Bezug auf das Hauptbild Platz finden. In unseren Handschriften hat dasselbe Verhältnis statt, aber die reiche Ausgestaltung des Bildrahmens wird zur Regel und geschickt für die Composition ausgenutzt; endlich findet sie sich auch an Stellen, ohne von der Composition bedingt zu sein. Zu den beliebtesten Ausbiegungen gehören etwa folgende: Gern wird dem oberen Bildrande in der Mitte eine halbkreisförmige Ausbuchtung gegeben, so in I und II passend dazu verwendet, den gen Himmel fahrenden Christus weiter in die Höhe zu rücken. Solche mehr oder minder halbkreisförmige Ansätze werden dann wiederholt angebracht, um Brustbilder von Propheten u. a., welche den Vorgang des Bildes

[1] Der Rahmen ist in I, III-V meist einfarbig, vorzugsweise blau, in II ist eine Zusammensetzung aus zwei parallelen Streifen verschiedener Tönung beliebt; ab VI sind die Rahmen verschiedenfarbig gestückt, gewöhnlich die anstossenden Seiten verschieden, gegenüberliegende gleich gefärbt. So auch die Initialrahmen dieser Handschriften, doch auch schon oft in IV.

ankündigten, aufzunehmen. In anderen Bildern finden wir eine leichte Ausbiegung der Mitten der Seitenwände (z. B. Geisselung Christi, VII). Durch Vereinigung solcher verschiedener Biegungen und auch Brechungen wird der Gesamtumriss des Bildes ein sehr lebhafter; so z. B. bei der Kreuzigung VI_3. Die untere Schmalseite ist in der Mitte durch einen Halbkreis unterbrochen, die beiden Längsseiten zeigen einen weiten flachen Bogen in der Mitte, die beiden oberen Ecken sind halbkreisförmig gebildet und die Mitte der oberen Schmalseite ist in einen Spitzgiebel ausgezogen. Aehnlicher unruhiger Bildform ist das Geburtsbild ebenda. Besonders hervorgehoben sei hier noch die Einfügung zweier ganzer Kreise in den Bildrand bei der Kreuzigung in I und III: beide Male zur Aufnahme der Halbfiguren von Ecclesia und Synagoge.

Beachtet werden muss hier noch die Rolle, welche die Architectur auf vielen Bildern spielt. In denjenigen Scenen, welche sich der Künstler in oder vor einem Hause oder einer Stadt vorgehend denkt, bekrönt die Architectur gewöhnlich die Darstellung und greift dann oft den Bildrand an. Die Folge ist in vielen Fällen eine Mischung des Bildrandes mit architectonischen Bestandteilen, in manchen Fällen seine fast gänzliche Unterdrückung zu Gunsten eines phantastischen architectonischen Abschlusses.

Lernen wir somit die Architectur als einen Factor kennen, welcher die feste Bildumrahmung durchbricht, so gilt doch sonst von den Bildern, dass sie sich innerhalb des Rahmens halten, welcher ja so oft den Compositionen entsprechend seine Gestalt bekommen hat. Aber es ist durchaus nichts Ungewöhnliches, dass die Gestalten den Rand betreten, und oft genug ragt ein Engelsflügel, ein Spruchband, eine Fahne oder dgl. darüber hinaus; vereinzelt steht es aber da, wenn in II die Stifter oder in IV die Männer, welche den Leichnam Christi ins Grab legen, über den Bildrand hinaustreten.

Ueber die Bilder, welche nicht ganze Seiten füllen, ist nichts besonderes zu bemerken, es gilt das oben Gesagte, ebenso von den Bildern in Initialen Bei ihnen vertritt die Initiale die Einrahmung, bemerkenswert ist aber, dass die grösseren Initialen selbst wieder in einer Fassung stehen, welche ganz der der Bilder gleich gebildet ist. An die Bilder im Kalendar von II, welche Scenen

aus dem Leben der Heiligen der Monate darstellten, sei wegen der eigenartigen Einfassung hier nochmals erinnert.

Der Ausstattung der Litanei muss hier noch besonders gedacht werden. Oft ist sie schmucklos, doch haben wir in unserer Gruppe sechs Beispiele reicher Ausstattung. In dieser Hinsicht steht wieder II obenan. Der Schmuck beginnt mit einem Vollbilde, dann folgen sieben ganz in Bilder umgestaltete Seiten. Der Text steht regelmässig in der Mitte, am Rand herum zieht sich ein vielfach gegliederter Bildstreifen, immer die im Text erwähnten Heiligen darstellend. Ganz ähnlich — und gewiss nicht ohne Zusammenhang mit II — in VI_3, zu Anfang ein Vollbild, dann dreizehn Seiten mit dem Text in der Mitte rings umgeben von einem vielgliedrigen Streifen von Brustbildern. — Schon wesentlich einfacher ist der Schmuck in I. Wieder zunächst ein Vollbild; auf den folgenden fünf Seiten sind dann aber durch drei von Bogen überspannte Säulen, ähnlich wie im Kalendar, zwei Spalten geschaffen; sie nehmen den Text auf, die teilweise architectonisch bekrönten Bogenfelder darüber eine Reihe von Brustbildern, von denen einige in Beziehung zum Texte stehen. — Die noch zu erwähnenden drei Litaneien sind wesentlich einfacher ausgestattet (VIII. IX. X.). Die Seiten sind gespalten, die linke Spalte dem Text, die rechte gerahmte und meist architectonisch bekrönte Heiligengestalten gewidmet; dem grösseren Format entsprechend ist die Bildspalte in IX nochmals quergeteilt. In VIII und IX nimmt der Schmuck je fünf, in X nur drei Seiten ein.

III.

Die Verteilung der Bilder und Initialen. Das Verhältnis der Bilder zum Text.

Fast alle erhaltenen und mir bekannt gewordenen Handschriften unserer Gruppe sind Psalterien. Es drängt sich die Frage auf:

knüpft die Ausschmückung an bestimmte Stellen des Psalters an und besteht ein Zusammenhang zwischen Bild und Text? Zunächst eine Uebersicht der durch Initialen oder Bilder ausgezeichneten Psalmen. Es sind:

in I: Ps. 1. 26. 38. 51. 52. 68. 80. 97. 101, 109. 119.
in II: dieselben, sowie Ps. 113 und 136.
in III bis XII:[1] Ps. 1. 26. 38. 51. 52. 68. 80. 97. 101. 109.

Dazu treten der Beginn der Cantica in I, III und VI, das Ende der Psalmen in II, der Gesang der drei Männer im feurigen Ofen, die Lobgesänge Mariae und des Simeon in II, verschiedene liturgische Zusätze in I. II. bis VI, VIII bis X und XII.

Das Ergebnis der Uebersicht ist also, dass durchweg die Psalmen 1. 26. 38. 51. 52. 68. 80. 97. 101. 109 hervorgehoben sind, nur ausnahmsweise in den reichsten Handschriften hie und da noch 113. 119. 136. 150. Von Wichtigkeit ist nur der erstere Umstand, weil damit ein bestimmtes Princip der Einteilung nachgewiesen ist. Es ist dies nämlieh die Vereinigung der Teilung des Psalters im 8 Teile (Ps. 1. 26. 38. 52. 68. 80. 97. 109), welche sich der römischen Liturgie anschliesst, und der Teilung in drei Teile (Ps. 1. 51. 101.), welche sich von Irland aus in Deutschland eingebürgert hat, vgl. Goldschmidt, der Albani-Psalter in Hildesheim. Berlin 1895. S. 2 und 3. Wichtig ist die Frage, ob die Betonung der zehn ausgezeichneten Psalmen eine gleich starke ist. Da ergiebt sich nun, dass dies keineswegs der Fall ist. Unwesentlich ist es, dass die Zahl der Bilder vor Ps. 1 meist eine grosse ist; die Häufung von Bildern zu Anfang ist nur natürlich. Etwas Anderes ist es, wenn in IV Vollbilder nur vor Ps. 1, 51 und 101 stehen; es erhellt daraus ein Ueberwiegen der alten Dreiteilung über die Achtteilung trotz gleichmässiger Betonung der Initialen vor allen 10 Psalmen; in I treten Bilder vor Ps. 1. 26. 68 80. 101. 109. 119, vor 51 und wahrscheinlich auch vor 38 sind sie ausgeschnitten, unterdrückt wurden sie aber vor Ps. 52 und 97, beide der der 8-Teilung angehörig, weil sich sonst in der Nähe der der 3-Teilung angehörigen Psalmen 51 und 101 die Bilder gehäuft hätten (Goldschmidt, a. a. O. S. 20).

[1] Dieselben Psalmen waren gewiss auch in III^a ausgezeichnet, wo die Psalmen 26. 51. 52. 80 jetzt fehlen.

Wiederum ist also die alte Dreiteilung die krältigere. Dasselbe zeigt sich in II, vor 1. 51. 101. 109. 113. 119. 136 Vollbilder, kleinere Bilder vor 26. 38. 68. 80, aber nur ein wenig durch die Grösse hervorragende Initialen vor 52 und 97! In III stehen (vor 68 ausgeschnitten) Vollbilder vor den Psalmen der Zehnteilung ausser 52 und 97; in V ging nur 52 leer aus, in VI 52. 68. 80. 97. 109, in VII wieder 52 und 97, in VIII: 26. 38. 52. 97, in IX sind alle 10 Initialen gebildert, und Vollbilder stehen vor allen ausser (1 und) 52; in X stehen Vollbilder vor Ps. 1 und 109, in XI vor allen ausser 1 und 52, in XII fehlen sie überhaupt.

Es ergiebt sich also, dass gewöhnlich vor den Psalmen 1. 26. 38. 51. 68. 80. 101. 109 Bilder stehen. Haben dieselben nun unter sich und mit dem Texte Zusammenhang? Die erste Frage lässt sich leicht bejahen. Es sind Scenen aus dem Leben Christi, vorwiegend aus der Passion, welche eine fortlaufende Reihe bis zum Jüngsten Gericht oder der Maiestas domini bilden. Eine Ausnahme macht II, der Cyclus der Bilder aus dem Leben Christi geht dem Psalm 1 voraus, weiterhin folgen verschiedene Scenen aus dem alten und neuen Testament. Die zweite Frage muss für alle Handschriften ausser II verneint werden; der Mangel eines Zusammenhanges mit dem Texte erhellt schon daraus, dass der Bildercyclus nicht mit dem Psalter abschliesst, sondern die Bilder von den Teilen des liturgischen Anhangs dazugehören. Gerade erst bei den letzteren kann von einer Bezugnahme auf den Text die Rede sein, wenn z. B. in I das Paradiesesbild vor der Vespera defunctorum oder in II und III ebenda das Jüngste Gericht steht, wobei freilich immer noch zu bedenken bleibt, dass die Bilderreihe mit dem Jüngsten Gericht oder Paradies abschliessen konnte, auch wenn die Vespera defunctorum nicht dort stand. Uebrigens wechselt die Auswahl der Scenen in jeder Handschrift, mithin auch ihre Stellung vor den verschiedenen Psalmen.

Diese Anschauung wird auch von Goldschmidt im Allgemeinen bestätigt, doch behauptet er (a. a. O. S. 20. Anm.) für I und II, dass in ihnen die chronologische Verteilung der biblischen Scenen auf die liturgischen Teilpunkte noch im Kampf stehe mit der Anbringung von biblischen Scenen, die in näherer Beziehung zu dem betreffenden Psalminhalt stehen, dass die

Handschriften sich also etwas unter dem Einflusse der Richtung befänden, wie sie in Frankreich herrschte. Irrig ist diese Annahme, was I anbetrifft, die Reihenfolge der Darstellungen ist da eine vollkommen chronologische, eine Beziehung zum nebenstehenden Psalm, wie sie Goldschmidt für die französischen und davon abhängigen Handschriften selbst behauptet (a. a. O. S. 19 Anm.), nicht zu ersehen; anders steht es erst mit dem Dreieinigkeitsbilde vor der Litanei und dem Paradiesesbilde vor der Vespera defunctorum.

Etwas schwieriger liegt die Frage bei II. Zunächst ist hier ja ein ganzer Cyclus von Bildern aus dem Leben Christi dem Psalterium vorausgeschickt und damit die Mehrzahl der Scenen, welche in anderen Handschriften vor die Psalmen gestellt werden, vorweg genommen; — eine Erscheinung, der wir auch in III und IV begegnen: eine Wiederholung der vorangestellten Bilder findet nirgends statt. Somit war der Maler — bezw. der geistige Urheber des Bilderschmuckes — gezwungen, andere Scenen einzufügen, und dass er dieselben mit Bezugnahme auf den Text auswählte, ist nicht wohl zu bezweifeln. Indessen ist das Verhältnis zum Texte bei den einzelnen Bildern ein verschiedenes; am klarsten liegt es da, wo das Bild den historischen Vorgang darstellt, den der Psalm verherrlicht; so steht vor Ps. 113, dem Lobgesang auf den Auszug aus Aegypten, die ausführliche Schilderung einiger Vorgänge vor und bei dem Auszuge, vor Ps. 136 dem Klagelied der gefangenen Juden in Babylon das Bild der gefangenen und der trauernden Juden. Eine Ueberleitung zu Bildern, welche an die Worte des Psalms, nicht an einen bestimmten genannten Vorgang sich anschliessen, bildet die Illustration zu Ps. 80, wo das Bild aus der Jugendgeschichte Josephs nur in loserem Zusammenhange mit dem Texte steht, der freilich Joseph, Jacob und den Auszug aus Aegypten erwähnt. Die übrigen Bilder sind entweder durch den geistigen Inhalt des ganzen betr. Psalms oder durch irgend einen Satz desselben hervorgerufen. Ersterer Art ist das Bild vor Ps. 38, wo besonders die ersten Verse geeignet sind, die Geschichte Hiobs ins Gedächtnis zu rufen:

Dixi custodiam vias meas, ut non delinquam in lingua mea.

Posui ori meo custodiam, cum consisteret peccator adversum me.

Obmutui et humiliatus sum et silui a bonis et dolor meus renovatus est.

Aehnlich verhalten sich Bild und Text bei Ps. 101, wo wir die Bilder der Geschichte von der grossen Sünderin und vom Zöllner und Pharisäer haben. Ihr Flehen findet seinen Widerhall im Psalm:

Domine exaudi orationem meam: et clamor meus ad te veniat . . . .

v 3. In quacumque die invocavero te, velociter exaudi me.

Endlich findet auch das Bild der Auferweckung des Lazarus mit den hülfeflehenden Schwestern seine Erklärung in Ps. 119:

Ad dominum cum tribularer, clamavi et exaudivit me.

Anders liegt das Verhältnis zum Text bei Ps. 26. 68. 109; in allen drei Fällen ist es der Wortlaut des ersten Verses, welchen die Verbindung zwischen Bild und Psalm herstellt. Die Worte: Dominus illuminatio mea finden in der Blindenheilung, Salvum me fac domine, quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam in dem Bilde des durchs Wasser schreitenden Petrus, und Dixit dominus domino meo: sede a dextris meis in dem Bilde der zur Rechten Christi sitzenden Maria ihre bildliche Verkörperung. Schwierig zu erklären bleibt nur die Stellung des Bildes der thronenden Madonna vor Ps. 51; vielleicht liegt der Schlüssel in v. 10: Ego autem sicut oliva fructifera in domo Dei, speravi in misericordia Dei in aeternum et in saeculum saeculi.

Es ist somit ein Zusammenhang zwischen Bild und Text für II nicht zu leugnen: II hebt sich darin aus unserer Psaltergruppe heraus. Es ist dies von grösserer Wichtigkeit, als es zunächst scheinen mag; denn es offenbart sich darin „ein Einfluss der Richtung, wie sie in Frankreich herrschte", wie schon Goldschmidt bemerkt hat. Indessen kann von einem Einflusse des Schemas der Psalterillustration, welches im 13. Jahrhundert in Frankreich herrschte, doch nicht gut die Rede sein, denn dort (vgl. Goldschmidt. a. a. O. S 18) fehlt das historische Element fast ganz, wenn wir von der Hineinziehung der Personen Christi, Davids und der Dreieinigkeit (vor Ps. 109) absehen.[1] Dieser tiefe geistige

[1] Ganz vereinzelt tritt in IX im Initial des Ps. 97 das Bild des

Unterschied würde nun an sich eine formelle Beziehung nicht ausschliessen, und es bliebe zu untersuchen, ob nicht der deutsche Künstler die französische Form mit neuem Geiste durchsetzt hätte. Einen Anhalt dazu bieten könnten nur die Bilder vor Ps. 26, 38 und 109. Aber der knieende oder stehende David, welcher Christus oder der Hand Gottes zugewandt auf sein Auge zeigt, hat doch zu wenig Berührungspunkte mit der Blindenheilung. Näher schon stehen sich die Bilder vor Ps. 109: in Frankreich neben einander thronend Gott Vater und Christus, hier Christus und Maria. Indessen auch diese Uebereinstimmung scheint mir nicht zwingend, einen Einfluss anzunehmen. Anders steht es mit dem Bilde vor Ps. 68. Der auf Christus durch das Meer zuschreitende Petrus hat wenig Beziehung zum Text: das „salvum me fac, domine, quoniam intraverunt aquae usque ad animam meam" passt eigentlich gar nicht zu der Darstellung, denn von einer Not oder Gefahr Petri ist an der Stelle nicht die Rede[1] (Joh. XXI, 1-11.); die Beziehung zum Text lässt sich aber unter Berücksichtigung der Vorbilder, welche dem Maler vorgelegen haben dürften, erklären. Der Text bei Johannes erwähnt nämlich ausdrücklich, dass Petrus nackend war und erst als er aus dem Boote ins Meer sprang, das Gewand umnahm. Ganz so findet er sich nun auch im Bilde. Die Veranlassung, das Bild mit dem nackten Petrus zu bringen, lässt sich, da die Beziehung zum Psalmvers eine gekünstelte ist nur aus der Einwirkung eines Vorbildes erklären; denn eine nackte Gestalt im Wasser bringt sowohl das französische Schema des 13. Jahrhunderts als auch der Albani-Psalter. Andere Psalterien mit Wortillustrationen bringen das Bild, historisch gefasst, als Jonas, der vom Walfisch verschlungen wird, so der Psalter in Stuttgart, Bibl. fol. 23, der Psalter im Kupferstichkabinet in Berlin aus der Hamilton-Sammlung Nr. 549 und ebenda der byzantinisch-lateinische Psalter Nr. 119, diese Jonasfigur findet sich denn auch in deutschen Handschriften,

---

französischen Schemas auf. X bringt — gleichfalls nicht ohne Textbeziehung — an derselben Stelle das Bild der Messe.

[1] Wohl wäre sie vorhanden, wenn nach Matth. XIV, 25-33 die Rettung Petri dargestellt wäre, dort stimmt sogar der Hülferuf Petri v. 30 mit dem Psalmtext überein.

welche das französische Schema aufnehmen (Clm 3900, und ein Psalterium in Melk Nr. 1833). An dieser Stelle muss also eine Handschrift mit dem französischen Schema oder in der Art des Albanipsalters auf II eingewirkt haben; die Wahrscheinlichkeit spricht für die letztere Handschriften-Gruppe, da, wie gesagt, die Anbringung historischer Scenen mit Bezug auf den Text dem französischen Schema fremd, der anderen Gruppe aber geläufig ist. Da aber alle diese Handschriften in Frankreich oder England entstanden zu sein scheinen, so haben wir den Beleg, dass unseren Künstlern auch Vorbilder von dorther zugeflossen sind. Neu scheint nun aber die streng durchgeführte Anbringung einer historischen Scene mit Beziehung zum Psalmtext vor den Psalmen der Zehnteilung (ohne 52 und 97). Wie fremdartig dergleichen gewirkt haben muss, beweist, dass keine Handschrift dem Beispiele von II gefolgt ist. Wir werden noch bei Besprechung der Initialornamentik auf weitere Spuren der fremden Einflüsse stossen.

Dieses Auftreten westlicher Einflüsse ist eine Thatsache von hervorragender kunsthistorischer Bedeutung, da wir somit in der Malerei eine verwandte Erscheinung kennen lernen, wie in der Plastik und Architektur.

Ist also Zusammenhang zwischen Psaltertext und Bild in unserer Gruppe immer auf fremden Einfluss zurückzuführen, ihr eigenes System der Bilderverteilung aber die historische Anordnung von Bildern aus dem Leben Christi vor die Hauptteilpunkte des Psalters ohne Rücksicht auf den Text, so kann noch die Frage aufgeworfen werden, wie man dazu kam, diesen historischen Bildercyclus dem Psalterium einzuverleiben. Eine hinreichende Erklärung bietet der Hinweis, dass der Psalter ein Andachtsbuch war, in dem Leben und Leiden Christi wohl dargestellt sein konnten, auch ohne dass der Text es ausdrücklich verlangte. Aber auch ein anderer Umstand mag da mitgewirkt haben, ich betonte schon, dass diese prächtigen Psalterien die Herstellung glänzender Evangeliare und Evangelistare gewissermassen ablösen. Es liegt nichts näher als anzunehmen, dass man den hier frei werdenden Bildercyclus in die Psalterien übertrug, so gut es anging. Ein ganz äusserlicher Umstand scheint noch mehr für diesen Uebergang der Bilderreihen aus Evangelienbüchern in die Psalterien zu

sprechen: der Cyclus, der in II dem Psalter vorausgeht, beginnt mit einem Evangelistenbilde, welches am Anfang eines Lebens Christi in einem Psalterium gewiss nicht zu erwarten ist, wohl aber einem solchen in einem Evangelienbuche vorangehen darf.

Wir müssen, um die gewonnenen Ergebnisse richtig beurteilen zu können, noch einen Blick auf die Bildverteilung und das Verhältnis der Bilder zum Text in anderen hervorragenden Psalterien des 12.—13. Jahrhunderts werfen. Die Einteilung der Psalterien ist allgemein die Zehnteilung, wie wir sie auch bei unseren Handschriften fanden; hinsichtlich des Wertverhältnisses macht sich aber — gerade oft bei hervorragenden Handschriften — ein noch stärkeres Hervortreten der Dreiteilung geltend, so Hamburg, Stadt-Bibl. In scrinio 84. — Bamberg, Kgl. Bibl. A II 47. A I 32. — Maihingen, Fürstl. Bibl. Lat. I. 2. 4° 19 und 23. — Nürnberg, Stadtbibl. Solger. 4°. 2., — German. Mus. Nr. 4981. — Wien, Hofbibl. Cod. lat. 1879. — Rom, Vaticana Pal. lat. 31. — München, Univ.-Bibl. 4°. 24. — Clm 2641. 23093. — Dementsprechend ist die unseren Handschriften geläufige Verteilung von Vollbildern ohne stärkere Betonung von Ps. 51 und 101 seltener; sie scheint erst in jüngeren Handschriften etwa gegen und nach Mitte des 13. Jahrhunderts sich zu verallgemeinern, z. B. Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 17961.[1] — dann Clm 3900. — Melk, Nr. 1833. — Maihingen. Lat. I. 2. 8°. 6. — Stuttgart, Brev. 4°. 125. — Nürnberg, Germ. Museum 56, 632. Wir können also unsere Handschriften als an der Spitze der Entwicklung stehend bezeichnen.

Beziehung zwischen Bild und Psalmvers findet sich fast nirgends, wenigstens ist der hervorragendste Schmuck gewöhnlich eine chronologisch abfolgende Reihe von Bildern aus dem Leben Christi; hie und da tritt daneben in den Initialen eine Bildfolge auf, welche an die Psalmen anknüpft,[2] so Karlsruhe, Grh. Bibl.

[1] Photographien der Handschrift verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Bruno Cassirer.

[2] Vereinzelte Textbeziehungen in den Initialen sind ziemlich häufig, so findet sich oft das Bild des drachentötenden Erzengels Michael zu Ps. 51 u. dgl. m.

Lichtenthal 25. — Ebenda, St. Peter. Pgm. 73. — München, Univ.-Bibl. 4°. 24. Die Beispiele sind aber vereinzelt, es zeigt sich, dass diese Illustrationsweise in Deutschland nicht heimisch war. Es befremdet darum auch nicht mehr, wenn wir in zwei Handschriften des vorgeschrittenen 13. Jahrhunderts neben der historischen Bildfolge das französische Illustrationsschema, übernommen und auf die Zehnteilung erweitert, auftreten sehen. Ein Beispiel kennt Goldschmidt (a. a. O. S. 21): es ist Clm 3900 c. pict. 61; ein zweites ist ein bisher in der kunsthistorischen Litteratur (Jahrbuch der Centr.-Komm. II. 136) nur flüchtig erwähntes Psalterium in der Stiftsbibliothek zu Melk. Nr. 1833. Cim. 1. Es steht in engster Beziehung zu dem vorgenannten Münchener, auch in iconographischer und stilistischer Hinsicht. Es sind dies wohl die beiden ältesten Handschriften, in denen der französische Einfluss unverhüllt zu Tage tritt. Nachfolge scheinen sie zunächst ebensowenig wie II gefunden zu haben; erst beträchtlich später in gotisierenden Handschriften tritt wiederholt das französische Schema auf, z. B. Berlin, Kgl. Bibl. Ms. theol. fol. 379.

IV.

Die Technik.

Wir haben im Vorstehenden die Art der Ausstattung unserer Handschriften in sachlicher Hinsicht kennen gelernt, ich lasse dem den Abschnitt über die technische Seite folgen.

Die Grundzüge der Technik sind in unseren Handschriften überall dieselben, Bilder, Initialen und ornamentale Schmuckstücke bedingen keinen Unterschied: durchweg herrscht die Deckmalerei, nirgends Verwendung der Federzeichnung.

Trotz des einheitlichen Gesamtcharakters machen sich innerhalb der Gruppe gewisse Unterschiede bemerkbar, welche eine

Scheidung der Handschriften bedingen, wie sie die iconographische und stilistische Untersuchung bestätigen wird. Es ergiebt sich da eine Gruppierung in 3 Reihen, von denen die erste I—IV, die zweite VI_1—VIII und XV_5, die dritte VI_2, IX—XI und XV_1 umfasst. XII und XIII—XIV treten ganz in den Hintergrund, ersteres ermangelt eines scharf ausgeprägten Charakters, letztere sind nur zu bruchstückweise erhalten, V ist nur eine Nachahmung einer Handschrift nach Art von I—IV, VI_3 gehört nicht in den engeren Kreis unserer Handschriften.

Es sei vorweg eine kurze Charakteristik der 3 Reihen gegeben: die erstgenannte bilden die vornehmsten, elegantesten und mit der grössten Sorgfalt ausgeführten Handschriften; ihr gehören die beiden für das Landgrafenhaus gefertigten Bücher an; die zweite zeigt eine derbere Richtung, die Behandlung ist wohl noch sorgfältig, aber das Gepräge entbehrt der Vornehmheit und Zierlichkeit der obigen; die dritte bilden ausnahmslos jüngere Handschriften, welche sich an Schönheit und Sorgfalt mit den guten der ersten beiden Reihen nicht mehr messen können, aber eine flottere und freiere Behandlung zeigen; deutlich stellt sich mehr und mehr ein Verfall des Könnens ein. V ist, wie schon erwähnt, nur eine Nachahmung einer Handschrift in der Art von IV, stilistisch lässt sie nur hie und da das Vorbild durchschimmern, die ausführende Hand steht ausserhalb der Schulung, welche die 3 Reihen verbindet.

Kehren wir nach dieser vorgreifenden Abschweifung zur Sache zurück. Die Technik ist, wie gesagt, in ihren Hauptzügen dieselbe, wir haben in Deckfarben auf Goldgrund gemalte Bilder vor uns. Ihre Entstehung werden wir uns in den Hauptzügen in folgender Weise zu denken haben, wie sie uns die beiden unvollendeten Bilder in VI_3 bestätigen. Zuerst wurde das Bild leicht vorgezeichnet und die einzelnen Teile mit einem Mitteltone der ihnen zukommenden Farbe gedeckt, wobei freilich oft die Vorzeichnung noch durchschimmerte. Darauf führte man den Goldgrund aus, welcher dick aufgetragen und glänzend poliert wurde. Erst dann konnten die farbigen Teile vollendet werden, es folgte die Eintragung der Lichter und Schatten, teils durch farbigen Auftrag, teils durch Zeichnung, wie wir noch hören werden. Zum Schluss wurden die Umrisse und abgrenzenden Linien nochmals (meist

schwarz) nachgezogen, zu dieser dunkeln Linie tritt an den Säumen sehr häufig noch eine weisse, deren Zweck sein dürfte, die Abgrenzung noch schärfer hervorzuheben, wozu allerdings die leuchtende Linie sehr wirksam ist.

Soviel im Allgemeinen über die Technik, gehen wir nun zu einer näheren Betrachtung im Einzelnen über.

Die Handschriften der ersten Reihe weisen eine sehr umständliche Behandlung auf. Es wird dort auf den Mittelton, welcher die Vorzeichnung deckt, Licht und Schatten aufgemalt; für letztere wird ein dunklerer Ton der Localfarbe verwandt, für die Lichter seltener Weiss, öfter eine bunte Färbung, so sind hellblaue Lichter auf Rot beliebt. Die höchste Feinheit wird erzielt, wenn die Lichter nicht unmittelbar auf den Mittelton aufgetragen werden, sondern noch ein matter Zwischenton eingeschoben wird; indessen geschieht das selten, häufig in I. Besonders stark hervor tritt die farbige Modellierung auf Weiss, bei weissen Gewändern ist oft kaum zu entscheiden, ob Weiss oder Blau als Grundton gedacht ist, also blaue Schatten auf Weiss oder weisse Lichter auf Blau gemeint sind. Die Buntheit der Schatten und Lichter ist in I am stärksten, viel geringer schon in III und IV, in III[a] und in II, wo die Zeichnung sich mehr vordrängt, wird die Richtung auf Weiss in den Lichtern und den dunklen Ton der Lokalfarbe in den Schatten eingeschlagen.

Der Fleischton ist meist ein rötlich brauner, die Behandlung dieselbe wie die der Gewänder, die Zeichnung ist vorwiegend schwarz, nur in I ist braune Zeichnung angestrebt, aber nicht überall durchgeführt. Die Modellierung erfolgt mit Weiss und Rot. Letzteres wird als Tupf auf die Backen gesetzt, oftmals wird auch ein roter Strich an den Mund geführt, in I ein weisser und ein roter an die Nase, der rote findet sich noch in III[a] und hie und da in IV, nie in II, in III nur bei den 4 Vollbildern zu Beginn des Psalters. Diese 4 Bilder sind überhaupt weder in der Behandlung, noch in der Formensprache den übrigen gleich, so haben z. B. die nackten Körper einen viel rötlicheren Ton als diejenigen im Kalendar. Ob dafür die Grössenunterschiede eine ausreichende Erklärung bieten oder 2 verschiedene Hände daran gearbeitet haben? Auch in II lässt sich eine Aenderung erkennen, die etwa mit fol. 332/333 eintritt, die Farben des Fleisches und der Haare

werden intensiver, der Mund wird von da ab mit einem roten Strich bezeichnet.

Innerhalb der Handschriften I—IV haben wir also in I die sorgfältigste Technik, eine Deckmalerei in recht eigentlichem Sinne. Am weitesten entfernt sich II, der Farbenauftrag ist dort ein dünnerer, sehr heller und freundlicher, die farbige Modellierung tritt sehr zurück, die schwarze Zeichnung ergreift vom Innern der Flächen Besitz und verdrängt die farbige Angabe der Falten, gelegentlich ersetzt schwarze Strichelung ganze Faltenpartien. Besonders augenfällig ist der dünne Farbenauftrag bei den Haaren, es herrscht ein ganz leichter bräunlicher Ton unbedingt vor, in dem schwarze Zeichnung die Haare vorstellt.

Das Vortreten der schwarzen Zeichnung, welches wir in II beobachten konnten, finden wir in noch viel stärkerem Maasse in V, zugleich aber auch einen starken Verfall der Technik. Schon der Goldgrund ist dünn und verwaschen und nicht besser sind die Farben, die ganze Behandlung erinnert an colorierte Zeichnung.

Von den Handschriften zweiter Reihe gilt im Allgemeinen das oben Gesagte. Nur sind sie durchweg sehr viel derber ausgeführt, wenn wir von VI_1 absehen. Letzteres nähert sich den Hss. der ersten Reihe allerdings sehr, es hat sogar mit I die Eigentümlichkeit gemeinsam, dass die bunten Lichter nicht unmittelbar auf den Localton aufgemalt, sondern durch einen Zwischenton getrennt sind, so finden sich auf feuerrotem Gewand weisslichrosa Stellen mit himmelblauen Lichtern. Dieses reiche Farbenspiel wird durch die Buntfarbigkeit der Modellierung und Schattierung noch erhöht, so finden wir in Mattblau grünliche Schatten und mattrosa Lichter. In reinem Weiss sind die Schatten in Hellblau und Gelbbraun. Die Gesichter sind im Grundton braun, die Zeichnung ist schwarz, der Nasenrücken trägt eine feine schwarze und daneben eine starke rote und eine weisse Linie, rote Tupfen bezeichnen Backen und Mund. Die beiden grossen Brustbilder weichen etwas ab, die Zeichnung ist braun, nur an wenigen Stellen (Mund, Auge) schwarz; Alles ist feiner, mehr vertrieben, Maria mit weisslichen, Christus mit hellrosa Lichtern versehen. Bemerkenswert ist, dass wiederum mit dem andern Grössenverhältnis andere Behandlung eintritt. Bestätigt wird die Beobachtung

durch einen Blick auf die kleineren Bilder in den Initialen derselben Handschrift und Hand: die farbige Modellierung tritt zurück, auf Rot und Dunkelblau wird nur mit Schwarz gezeichnet, auf Hellblau mit Weiss und wenig Dunkelblau gemalt. Der Fleischton ist bräunlich, die Nasenstriche rot und weiss. Diese Behandlung herrscht allgemein in VII und VIII, die buntfarbige Modellierung beschränkt sich fast ausschliesslich auf die Untergewänder, deren Schattenpartien farbig, Lichter aber weiss gehalten werden; in den dunkleren Obergewändern herrscht die schwarze Zeichnung vor. Die Farben werden öfter durch einen weisslichgrauen Auftrag gedämpft, der sich zuweilen über ganze Stücke ausbreitet, es entsteht dadurch ein Mischton, für den der von Frimmel und Vöge gebrauchte Ausdruck, „milchig gebrochen“ angemessen erscheint. — Die Fleischteile sind mit Weiss, Braun und Rot recht derb behandelt, die Zeichnung ist schwarz, an der Nase ein roter und ein weisser Strich, am Munde ein roter, ist die Gestalt ganz von vorn gesehen, so fällt der abgrenzende schwarze Strich an der Nase weg.

In den Handschriften der dritten Reihe wird der Charakter der Deckmalerei mehr und mehr verwischt. Es ist zu bemerken, wie mit dem technischen der stilistische Verfall Hand in Hand geht; VI_2 und IX stehen technisch und stilistisch den guten Handschriften der ersten Reihen noch näher, namentlich IX in reicher farbiger Modellierung und milchig gebrochenen Farben; X und XI lassen keinen Vergleich mehr zu. Es ist also dasselbe Verhältnis: wie I, III, und VI_1 VII und VIII, so überragt VI_2 IX, X und XI. Es ist bedauerlich, dass der Meister von VI_2 uns nur in 2 Bildern bekannt wird, wir würden aus einer vollständigen Handschrift mit Gemälden von seiner Hand gewiss einen günstigeren Eindruck von der dritten Reihe bekommen. Er zeichnet sich aus durch schwungvolle, feine, schwarze Zeichnung, seine Farben sind stumpf, Lichter in feinen weissen, auch gelben Strichen aufgesetzt. In seinen Gesichtern herrscht schon ein rötlicher Ton, die Gesichtszeichnung ist wieder sehr fein, neben schwarz finden weisse, rote auch braune Linien Verwendung, in der Modellierung weiss, grünlich, wenig rot.

Seine hervorstechendsten Eigenschaften sind für die ganze dritte Reihe bezeichnend. Im Gegensatze zu der peinlichen Model-

lierung der ersten Handschriften kommt eine zeichnende Manier mehr und mehr auf. Faltengebung und Schattierung werden strichelnd eingetragen. In den Gesichtern herrscht meist ein ziemlich roter Ton vor, in dem die hineingesetzten weissen und roten Striche grell hervorleuchten, daneben spielen braune, seltener grünliche Töne und die schwarze Zeichnung ihre Rolle. (Nase und Mund sind meist wie oben). Durchweg ist die Behandlung eine flotte zu nennen, aber in gleichem Masse wie ihre Umständlichkeit abgenommen hat, ist auch die Güte und Sorgfalt gesunken.

Zuletzt sei der Technik von VI_3 gedacht, sie steht der unserer Handschriften zweiter oder erster Reihe näher als der der dritten. Die Unterschiede sind nicht gross, aber doch zu bemerken. Die schwarze Zeichnung beschränkt sich fast auf die Umrisse, die Grenzlinien sind selten, die Innenzeichnung nur in Ausnahmefällen in schwarz gegeben. Zu den weissen Linien, welche die Konturen begleiten, gesellen sich auch rote. Entsprechend der geringeren Entwicklung der schwarzen Zeichnung ist die farbige Modellierung stärker ausgebildet, die Schatten sind mit einem dunklen Ton der Lokalfarbe, die Lichter weiss oder farbig, z. B. hellblau auf rot oder braun, gemalt; auch in den Gesichtern äussert sich die Absicht, die Farben zu vertreiben, es steht schwarze Zeichnung auf einem weisslich-roten Fleischton, dazu denn rote Striche und Flecke und braune Modellierung; der Eindruck der Gesichter ist ein unreiner, wenig erfreulicher, wie überhaupt der Farbeneindruck nicht angenehm ist. Die Farben sind stumpf, unharmonisch, grelles rot, dunkles blau und viel braun machen sich bemerkbar.

Es ist in vorstehenden Angaben sehr wenig auf die Farben Bezug genommen, Verfasser ist sich dieser Lücke bewusst, es ist aber bislang noch keine Möglichkeit, sie auszugleichen, vorhanden. Ich verweise zur Entschuldigung auf Vöge (a. a. O. S. 164), der dieselbe Schwierigkeit bemerkt. Nicht nur, dass die substantielle Qualität der Farben unerörtert bleiben muss, es fehlt an Bezeichnungen, um bestimmte Töne kenntlich zu machen. Auch mir, wie Vöge, erwies sich die Benutzung einer Farbentafel ergebnislos. Auf einzelne in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, namentlich bunte Zusammenstellungen von Licht, Mittelton und Schatten, ist oben hingewiesen. Die Lücke ist eine sehr empfindliche, da sich dem Auge eine bestimmte Entwicklung des Farbengeschmacks im

13. Jahrhundert unverkennbar darbietet, namentlich ein Aufkommen bestimmter Töne mit der Gotik, ferner sind nationale Unterschiede im Colorit — man denke etwa an italienische Miniaturen — leicht zu beobachten. Trotzdem fehlt es an dem hinreichenden sprachlichen Ausdruck.

Das geschilderte technische Verfahren unserer Maler lässt sich zusammenfassend dahin charakterisieren: die Behandlung ist eine ornamentale. Zunächt ist das Farbenspiel ein dekoratives, so offenbar schon die ständige Gegenüberstellung von Metall (Gold) und Farbe, sei es, dass das Bild in Farben auf Gold oder dass um den Goldgrund der Bilder ein farbiger Rand und um diesen wieder ein Metallstreif gelegt wird. Dazu stimmt dann auch die scharfe Abgrenzung des Bildes dem Grunde, ja schliesslich des einen farbigen Teiles dem andern gegenüber. Es wird damit der Uebergang der Farben in einander unterdrückt, der Gegensatz verschärft. Dieser Hang zum Ornamentalen lässt dann auch die farbige Modellierung, insonderheit die Aufhöhung der Lichter zu einem Ornament erstarren, auch hier kein weicher Uebergang, als geometrisches Netzwerk breiten sich, namentlich in I, III, IV. die Lichter aus. In II wie in den meisten Handschriften der dritten Reihe tritt dieses Lichterspiel zurück, aber damit zugleich fällt die farbige Modellierung überhaupt mehr und mehr der schwarzen Zeichnung zum Opfer. —

Die Technik der mittelalterlichen Miniatur-Malerei ist durch Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei in den Vordergrund des Interesses gerückt. Janitschek glaubte etwa vom 11. Jahrhundert ab eine Entwicklung beobachten zu können, bei der die Deckmalerei nur in der Tradition fortarbeitete, die Federzeichnung dagegen, in neuem nationalem Geiste zu schaffen begann. Er versuchte daraufhin eine Scheidung des Materials durchzuführen. Die Ergebnisse sind scheinbar überzeugend, Janitscheks Auffassung wurde namentlich von Lamprecht (Deutsche Geschichte III², 240 ff) und Kautzsch[1] (Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Strass-

[1] Vgl. bes. S. 5. 12. Es ist zu bemerken, dass K. (S. 17 ff) für die folgende Periode die ähnliche Scheidung Janitscheks zwischen volkstümlicher, nationaler Federzeichnung und höfischer, aus Frankreich stammender Deckmalerei verwirft.

burg 1894) u. a. übernommen. Nur Vöge (S. 158 ff) trat Janitschek entgegen, ihm entging es nicht, dass die technische Scheidung nur eine äusserliche war und damit auch die darauf gebaute stilistische und iconographische Entwicklung hinfällig wurde.

Für unsere Untersuchung ist zunächst die Frage der rein technischen Entwicklung von erheblicher Bedeutung. Wir beobachten in unserer Gruppe einen gewissen zeichnerischen Charakter der Deckmalerei, wobei es eine untergeordnete Frage ist, ob die Zeichnung mit dem Pinsel oder der Feder ausgeführt ist — eine durchgängige klare Scheidung in dieser Hinsicht scheint mir unmöglich. Wir treffen damit einen tiefgreifenden Unterschied zwischen zahlreichen Arbeiten der karolingisch-ottonischen Kunst einerseits und der Masse der spätmittelalterlichen Deckmalereihandschriften andererseits. In den ersteren spielt die Zeichnung eine weit geringere Rolle, so konnte Vöge für seine glänzende so überaus productive Schule noch den Satz aufstellen: „der Kontur scheidet nur (die farbigen Teile untereinander), er umzieht nicht.“ (S. 162). Freilich gilt, was hier von der Kölner(?) Schule gesagt wird, nicht von allen, schon zahlreiche karolingische Handschriften haben die umziehenden schwarzen Konturen. Aus einer Weiterentwicklung ihrer Technik wäre somit der Charakter der hochmittelalterlichen Miniaturen an sich schon zu erklären.

Jedenfalls, soviel ist unverkennbar, die rein malerischen Richtungen sterben ab. Es hängt das eng mit dem später zu erläuternden Wesen mittelalterlicher Kunst zusammen, welcher der Gedanke, den Schein der Wirklichkeit nachzuahmen, fern lag, welche vielmehr nur darnach strebte, durch bestimmte deutliche Symbole ihren Gegenstand darzustellen. Am allerwenigsten dachte man daran, durch rein malerisches Farbenspiel den Eindruck der Natur zu erreichen, die Farbe wurde ja nur in decorativem Sinne verwertet, nicht einmal dass der Grundton der Farbe des Gegenstandes der Natur entsprach.

Ueberdies ist es ja nur natürlich, dass die Technik einer Malerei, deren Aufgabe die Buchillustration war, einen kalligraphischen Charakter annahm. Die naheliegendste Art der Handschriftenillustration ist, soweit Illustrator und Schreiber eine Person sind, jedenfalls die Federzeichnung. Sie ist daher auch, wie es scheint, zu allen Zeiten und bei allen Völkern des mittelalterlichen Abend-

landes geübt worden. Ihre eigentliche grosse Bedeutuug erlangt sie aber erst vom 12. Jahrhundert ab, sowohl hinsichtlich der Güte und des Umfangs wie auch der Zahl der Arbeiten. Die Ursachen dieser Verbreitung sind gewiss in der gesteigerten Produktion zu suchen, in der Unmöglichkeit dem Bilderbedürfnis in der mühevollen, zeitraubenden und kostspieligen Deckmalerei genüge zu thun. Irgend ein innerer Gegensatz der Techniken war dabei nicht vorhanden, die Arbeit des Zeichners von der des Malers nicht grundsätzlich verschieden. Vöge (a. a. O. S. 158) ist sogar der Ansicht, dass nicht nur „in der frühmittelalterlichen Federzeichnung, sondern vielleicht in noch stärkerem Grade in der der gesamten Masse frühmittelalterlicher Deckmalerei durchweg zu Grunde liegenden Federunterzeichnung die Anfänge des im 12. Jahrhunderts durchbrechenden sog. nationalen Federzeichnungsstils" liegen; „der unter dem Hochdruck einer gesteigerten Produktion sich vollziehende Prozess wäre dann der, dass die Ausführung fort bleibt; die Unterzeichnung damit zu einer selbständigen Technik wird." Weiterhin (S. 366 ff.) weist Vöge nach, wie die Federzeichnung schon bei der Deckmalereiausführung die Neigung zeigt, sich auszubreiten, er erkennt die Ursache in der „innigen Verbindung von Bild und Ornament". „Auf ihr beruht zum grössten Teil der technische Umschwung, der sich in der Miniaturmalerei vom 10. bis 12. Jahrhundert vollzieht. Es ist gerade das eigentlich Charakteristische, dass in der Folge die Principien einer ornamentalen Technik mehr und mehr auch für die Bilder massgebend werden, die Feder dringt mehr und mehr in die Deckmalerei ein, alle feineren Details der Ausführung werden mit dieser, nicht mehr mit dem Pinsel gegeben, die notwendige Folge ist eine schärfere Betonung des Konturs, der Zeichnung, ein rein flächenhafter Linienstil entwickelt sich, während die in karolingischer Zeit und auch in der ottonischen Epoche noch nachweisbaren malerischen Richtungen zu Grunde gehen."

Mag man nun aus der karolingisch-ottonischen Federzeichnung oder aus der Federunterzeichnung der Deckmalerei die Entwicklung der Federzeichnungstechnik des 12. Jahrhunderts herleiten, es ist kein Grund vorhanden in dem zeichnerischen Charakter der Deckmalerei der Stauferzeit einen von aussen kommenden Einfluss zu sehen. Wenn schon in einer verhältnis-

mässig so malerisch arbeitenden Schule wie der Vöge's sich der innere Prozess einer Ausbreitung des zeichnerischen Elements verfolgen lässt, so müssen andere Schulen bereits ungleich mehr sich der Technik der folgenden Periode angenähert haben. Natürlich soll darum nicht ganz von der Hand gewiesen sein, dass an einzelnen Orten, namentlich wo beide Techniken betrieben wurden, die Federzeichnung die Deckmalerei stark beeinflusst haben mag, aber von einer Entwicklung der Deckmalerei des hohen Mittelalters aus der Zeichentechnik durch Hinzutreten der Farbe, wie sie Lamprecht (Deutsche Geschichte, III. 241 f) sich denkt, kann nicht die Rede sein.

Es ist also kein Gegensatz zwischen den Techniken der Deckmalerei und der Federzeichnung vorhanden, nur ein Wertunterschied. Das Verhältnis ist gerade das umgekehrte, als es Janitschek schien. Er dachte die Zeichentechnik neu entstehen und glaubte, die Talente wandten sich ihr zu, während die Deckmalerei in altem Gleise fortging. Die Federzeichnungen waren vielmehr minderwertig, in ihnen sah man keine der Deckmalerei entsprechenden künstlerischen Leistungen, wo es an Zeit, Mitteln oder Können fehlte, begnügte man sich mit der Ausführung in Federzeichnung, ersparte sich die mühevolle, kostbare Deckfarbentechnik. So finden wir sie in zahlreichen nicht sacralen Handschriften und dann auch als Ersatz für Deckmalerei in solchen. Es genüge, einige Beispiele anzuführen, in denen die Hauptbilder in Deckmalerei, die übrigen in Federzeichnungen ausgeführt wurden. Ich nenne zunächst das Salzburger Antiphonar, gerade weil Janitschek (a. a. O. S. 100 ff) es zu einer Hauptstütze seiner Anschauung machte. Vorbemerkt sei, dass sein Urteil sich, wie das meinige, nur auf die Publication von Lind stützt. Janitschek dachte sich seiner Theorie gemäss eine Scheidung der Bilder nach der Technik. „Jedenfalls schuf der Künstler der auf Goldgrund ausgeführten Deckfarbenbilder weniger selbständig und auch weniger geistreich als der der Federzeichnungen". Von der andern Hand dagegen erklärt er: „So viel steht fest, hier hat man mit dem Preisgeben der Deckmalerei zugleich den überkommenen Stil preisgegeben, man schafft in der Mehrheit der Fälle nicht nach unmittelbaren Vorbildern, sondern sucht schlecht und recht ohne solche fertig zu werden." Janitscheks Urteil ist schlechterdings unverständlich, schon Vöge ruft aus: „Ein

Antiphonar von Salzburg ist doch in keiner Weise stilistisch oder iconographisch selbständiger, origineller als etwa ein Codex unserer (Vöge's) durchweg in Deckmalerei schaffenden Schule." (S. 159). Der von Janitschek behauptete Gegensatz ist also keineswegs vorhanden, im Gegenteil, ein Blick auf die Verteilung der Techniken in der besagten Handschrift lehrt, dass die wichtigeren Bilder in Deckfarben ausgeführt sind. Sollte man diese gerade dem „weniger selbständigen und geistreichen Künstler" übertragen haben? Wäre der Fall ein ungewöhnlicher, so liesse sich das wohl erklären, es giebt aber solcher Beispiele eine Fülle. Ich nenne wieder auch Janitschek bekannte Beispiele, Arbeiten des Konrad von Scheyer. So führt dieser Hauptvertreter des nationalen Federzeichnungsstils in seiner Mater verboren (Clm 17403, c. p. 7[d]) das Hauptbild (fol. 7[a]), die thronende Madonna mit Engeln, Heiligen und dem Schreiber in Deckfarben aus, die übrigen zahlreichen Illustrationen in Federzeichnungen. In 2 anderen Handschriften, dem Matutinalbuch (Clm 17401, c. p. 7[b]) und dem Flavius Josephus (Clm 17404) bleibt er durchweg der Federzeichnung getreu, dagegen führt er die Bilder der Scolastica historia des magister Petrus (Clm 17405 c. p. 13[a]) ganz in Deckfarben aus. Am bedeutendsten ist wieder das Widmungsbild, die übrigen Bilder stehen ihm, je weiter sie sich entfernen, desto mehr technisch nach. Nun noch zwei weitere Beispiele für die Bevorzugung der Deckmalerei aus anderen Gegenden. Im Bamberger Psalter (A II 47), einer der glänzendsten Handschriften des 13. Jahrhunderts, sind nur die Tierkreis- und Monatsbilder in Federzeichnungen, die zahlreichen Bilder und Prachtinitialen in Deckmalerei ausgeführt. Endlich sei das Corveyer Fraternitätsbuch im Provinzialarchiv in Münster[1] genannt, hier wurde der ausserordentlich reiche Bildschmuck in Deckmalerei begonnen, so das Dedicationsbild und die nächstfolgenden Bilder, weiterhin treten Federzeichnungen an die Stelle der Deckmalereien.

Die angezogenen, zeitlich und örtlich weit aus einander liegenden Beispiele müssen genügen, um zu beweisen, wie sehr bis ins 13. Jahrhundert die Deckmalerei für die bessere, feinere Technik galt, wie die Federzeichnung nur ein Ersatz für sie war. In

[1] Lübcke, ma. Kunst in Westfalen. S. 335.

diesem Punkte war aber der Ansatz zu einer eigenartigen Entwicklung der Federzeichnung gegeben. Stand sie neben den Deckmalereien, so konnte man sich des kümmerlichen Eindrucks nicht erwehren, den die schwarze Zeichnung dem farbenprangenden Gemälde gegenüber machen musste. Die Folge war ein Versuch der Ausgleichung unter Wahrung der einfachen Technik, so kam man zur mehrfarbigen oder teilweise colorierten Federzeichnung. Erstere war ein vergebliches Bemühen, das Zusammenstellen verschiedenfarbiger Striche war ein äusserlicher Notbehelf, dagegen konnte die colorierte Federzeichnung wirklich einen Ersatz für Deckmalerei bieten. Mehr wollte und konnte sie freilich nicht sein, von einer Verdrängung oder Umgestaltung der Deckmalerei durch sie ist keine Rede.

Ueberdies ist die Federzeichnungstechnik in allen ihren Gestaltungen in gewissem Masse lokal begrenzt geblieben. Ihr eigentliches Vaterland ist Süddeutschland. Die ungemein fruchtbare malerische Production daselbst im 12. und 13. Jahrhundert musste ihr zur Verbreitung verhelfen; dasselbe gilt von den Rheinlanden. Im eigentlichen Nord- und Mitteldeutschland blieb sie fremd, wo sie auftritt, zeigt sich fast immer deutlich der untergeordnete Charakter, so, wenn in Deckmalereihandschriften die Canonestafeln ganz oder teilweise nur zeichnerisch ausgeführt werden, wie in Kassel, Ms. theol. fol. 59, in Aschaffenburg, Cod. Nr. 21, so in dem genannten Corveyer Fraternitätsbuch. Handschriften, die ihren Schmuck ganz in Federzeichnungen empfangen hätten, fehlen fast ganz, eine Ausnahme bildet die Bibel aus Hamersleben in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Halberstadt.[1]

Die lokale Begrenzung der Federzeichnungstechnik ist die Ursache dafür, dass Janitscheks Urteil über die norddeutsche Miniaturmalerei ganz schief ausgefallen ist. Wo er Federzeichnungen fand, da sah er den Fortschritt; somit musste die ganze norddeutsche Malerei ihm zurückgeblieben scheinen. Nun gehören ihr aber gerade im 12. und 13. Jahrhundert eine Reihe der allervorzüglichsten Deckmalereihandschriften an, ein neuer Beweis,

[1] Nr. 1. 2., vgl. G. Schmidt, die Handschriften d. Gymn.-Bibl. Oster-Progr. 1878, Kgl. Dom-Gymn. zu H.

wie wenig die Entwicklung der Deckmalerei von der der Federzeichnung berührt wurde. —

Wenn zwischen der Technik der Federzeichnungen und der Deckmalereien ein prinzipieller Unterschied nicht besteht — und ich glaube diesen Satz als sicher hinstellen zu können —, so fallen damit naturgemäss alle iconographisch-stilistischen Folgerungen Janitscheks. Schon Vöge hatte sie verworfen, auch Kautzsch, der im allgemeinen Janitscheks Auffassung folgte, betont (vgl. S. 6 u. ö.) die Parallelität der Entwicklung in beiden Techniken. Eine Beobachtung scheint unserer Anschauung zu widersprechen: vergleichen wir beispielsweise in dem unvollendeten Evangeliar des Kupferstichkabinets in Berlin[1] die ausgeführten Deckfarbenbilder mit denjenigen, welche nur in der Vorzeichnung vorliegen, so werden wir von letzteren einen ungleich günstigeren Eindruck bekommen. Dasselbe gilt von anderen unvollendeten Handschriften, so Nr. 77 ebenda, aus dem 13. Jh. oder von den Federunterzeichnungen, die hie und da unter der abbröckelnden Farbe der Deckmalereien vorkommen, oder durch sie durchschimmern, so im Registrum Gregorii auf der Trierer Stadtbibliothek, im Egbertcodex, beide Fälle von Braun[2] beobachtet. Derartige Beispiele liessen sich in Menge beibringen, ihre Häufigkeit warnt davor, in den einzelnen Fällen Arbeit verschiedener Hände erkennen zu wollen. Es liegt — wenigstens in den meisten Fällen — dieselbe Erscheinung vor: die Federunterzeichnung macht einen erfreulicheren Eindruck als die Deckmalerei. Der Grund liegt offenbar in der flotten, leichten Technik der Unterzeichnung, in der schweren malerischen Ausführung ging ein Teil des künstlerischen Reizes verloren.

Nun verstehen wir, warum der künstlerische Eindruck so vieler Federzeichnungen ein so viel besserer ist als der vieler Deckmalereien. Bei gleicher Begabung war ein in Federzeichnungen schaffender Künstler seinem in Deckmalerei arbeitenden Genossen gegenüber um ein gut Teil besser gestellt, von dem Reize der gleichen Federunterzeichnung ging dem letzteren im Kampfe mit

---

[1] Nr. 3, Janitscheck. S. 89; Vöge Nr. XVII, S. 151; Beissel, der hl. Bernward Evangelienbuch. S. 34 ff.

[2] Beiträge zur Gesch. d. Trierer Buchmalerei. Westdeutsche Zeitschrift. Ergänzungsheft IX. S. 81.

der schwereren Technik eben weit mehr verloren, als dem ersteren.

Die geschilderte Leichtigkeit und Sicherheit, das Angestrebte bildlich auszudrücken, welche der Federzeichnung anhaftete, machte sie recht eigentlich geeignet die vom Ende des 12. Jahrhunderts an sie herantretenden neuen Aufgaben zu lösen. Es sind dies die Illustrationen der deutschen Dichtungen der Zeit. Viele dieser Handschriften das Marienleben des Wernher, die Eneidt, sind so reich ausgestattet, dass man sie kurzweg als Bilderbücher bezeichnen könnte. Einen unerschwinglichen Aufwand an Zeit und Mitteln hätte es erfordert, hätte man sie mit Deckmalereien ausstatten wollen. Hier war der Federzeichnungsstil aus allen besagten Gründen recht am Platze.

Und nun fassen wir zusammen: der zeichnerische Charakter der Deckmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts entsprang einer inneren Entwicklung ihrer Technik, ohne äussere Einwirkung; das Fortschreiten dieser selben Entwicklung ist es, was wir bemerken, wenn in den jüngeren unserer Handschriften der zeichnerische Charakter sich immer stärker ausprägt. Wir müssen bedenken, dass wir in Zeiten stehen, in denen die neue gotische Technik der Deckmalerei [1] in Frankreich entstand, in der die Zeichenfeder eine so grosse Rolle spielt. Sollten auch in technischer Beziehung von dorther schon Einflüsse kommen? Zu denken giebt namentlich II: hier die stärksten, verschiedentlich nachzuweisenden französischen Einflüsse und zugleich die leichteste, flotteste Technik. Etwas Aehnliches haben wir in Clm 3900, einer Handschrift unter starkem französischen Einfluss, auch in ihr eine starke Neigung zur zeichnerischen, nicht mehr malerischen Behandlung nicht nur der Umrisse und Grenzlinien, sondern auch der Flächen selbst. Die Frage ist nicht spruchreif: die Denkmälerkenntnis versagt hier. Im Rahmen nationaler Entwicklung scheint keine befriedigende Antwort zu finden.

[1] Vgl. Janitschek S. 169.

V.

Beschreibung und iconographische Charakteristik des Bilderschatzes.

Die in diesem Abschnitte zu lösende Aufgabe ist eine doppelte. Es gilt zunächst den Bilderschatz unserer Handschriften-Gruppe zu beschreiben. Diese für den Verfasser, wie für den Leser wenig erfreuliche Arbeit erschien unter dem Gesichtspunkte notwendig, dass der künftigen Forschung ermöglicht werden soll, sich über die Art der Darstellung jeder einzelnen Scene in unseren Handschriften zu vergewissern, ohne die Handschriften selbst befragen zu müssen. Verfasser ist sich freilich der Unzulänglichkeit jeder Beschreibung voll bewusst und kann sie nur als einen Notbehelf ansehen, der, solange es nicht möglich ist, alle Scenen in genügenden Abbildungen zu geben, unentbehrlich sein dürfte. Ich habe geglaubt, den Wortlaut der Beschreibungen möglichst knapp fassen zu müssen; bei wesentlicher Uebereinstimmung mehrerer Darstellungen wurde nur eine Beschreibung mit Anmerkung der Abweichungen gegeben. Alles auf Trachten, Architectur u. dgl. Bezügliche wurde, soweit es nicht von iconographischer Wichtigkeit war, weggelassen, da besondere Uebersichten darüber folgen werden. Auf Wohllaut der Sprache — ich habe wiederholt die Verbalkonstruktion weggelassen — können die Beschreibungen keinen Anspruch machen, doch schienen sie kurz und knapp ihren Zweck am besten zu erfüllen. Alle sprachlichen Härten bitte ich darum im voraus zu entschuldigen.

Sodann soll im Folgenden anschliessend an die Beschreibungen

eine iconographische Charakteristik der dazu geeigneten Bilder[1] gegeben werden.

Hier handelt es sich, wo mehrere Darstellungen desselben Gegenstandes in unseren Handschriften vorliegen, darum, festzustellen, ob dieselben übereinstimmen und ob etwaige Abweichungen, aus künstlerischen Rücksichten, wie solchen auf die zur Verfügung stehende Fläche und dgl., zu erklären sind. Ist Letzteres nicht der Fall, so bleibt zu untersuchen, ob die verschiedenen Typen sich nicht als Variationen eines Grundtypus erklären lassen. Die Zusammenstellung der bei den verschiedenen Darstellungs-Gegenständen gewonnenen Ergebnisse hinsichtlich der Verzweigung des Grundtypus, bezw. der Verteilung der verschiedenen Typen, muss zu einer Gruppierung unserer Handschriften führen, wie sie auf Grund der Technik bereits versucht ist und auf Grund stilistischer Unterscheidungen in den späteren Abschnitten versucht werden wird. Uebereinstimmung der auf verschiedenste Weise gefundenen Resultate ist der beste Beweis für ihre Richtigkeit.

Der zweite und bei weitem schwierigere Teil der Aufgabe besteht darin, zu prüfen, ob der gefundene Typenschatz ganz oder teilweise für unsere Handschriften charakteristisch ist, dieselben sich also iconographisch zu einer Gruppe zusammenballen. Der Beweis kann nur auf dem Wege erbracht werden, dass wir für jede einzelne Scene die Typen unserer Handschrift denen der deutschen Kunst etwa von 1100—1300 gegenüberstellen, denn nur die Vergleichung der Darstellungen von gleichem Vaterlande und gleicher Entstehungszeit darf das Urteil über Eigenart und Verbreitung des Typus bestimmen. Aber zu den chronologischen und topographischen Momenten, welche die Auswahl des Vergleichsmaterials bestimmen, treten noch künstlerische: es können durchaus nicht alle den ersteren Anforderungen entsprechende Darstellungen als gleichwertig angesehen werden; künstlerische Erwägungen müssen hier mitsprechen: wo dem Künstler Raum und

[1] Ausgeschlossen blieben einige auf das gegenständlich Notwendigste beschränkte oder ganz durch den Raum bedingte kümmerliche Compositionen, sowie diejenigen, für welche wegen ihrer Seltenheit ein Bestehen fester Typen nicht nachzuweisen war.

Massstab fest zubemessen waren, wo ihm Material und Technik besondere Schwierigkeiten auferlegten oder endlich, wo es ihm an Befähigung oder gutem Willen fehlte, da wird die iconographische Betrachtung nicht zu ihrem Rechte kommen. Schon bei den Miniaturen verlangen diese Entstehungsbedingungen Beobachtung: besondere Schwierigkeiten des Materials und der Technik kommen zwar nicht in Frage, aber Raum und Massstab sind zuweilen bestimmend: es leuchtet ein, es kann nicht ohne Weiteres die Darstellung, für welche dem Künstler eine ganze Bildseite zur freien Verfügung stand, mit jener verglichen werden, wo er auf die enge Fläche in einer Initiale, einem Vierpasse, einem Bogenfelde angewiesen war. Doch solche Fälle sind in Miniaturen verhältnismässig selten, meist stehen Raum, Gegenstand und Massstab in passendem Verhältnis zueinander. Dagegen finden wir auf dem Gebiete der Miniaturmalerei nicht selten Erzeugnisse, denen eigentlich jeder künstierische Wert abzusprechen ist, es sind Arbeiten von Malern ohne jede künstlerische Befähigung und Neigung; dass solche ihre Aufgaben unter Anschluss an die ersten besten Vorbilder und so dürftig und knapp als nur eben möglich erledigten, ist nur natürlich. Künstlerisch wertlose Machwerke sind für die Iconographie nur mit grösster Vorsicht zu benutzen, weil ihren Verfertigern oft jeder Zusammenhang mit den in ihrer Zeit herrschenden oder aufkommenden Richtungen fehlt.

Wie viel grösser sind nun aber die Schwierigkeiten, mit denen der Wandmaler oder Bildhauer zu kämpfen hat! Ganz andere Anforderungen stellen Material, Technik, Raum und Massstab an seine Kräfte; wie viel mehr werden seine Compositionen unter diesen Gesichtspunkten abgewandelt werden müssen. So steigt das Interesse an ihnen, während sie iconographisch weniger verwertbar werden. Bedenken wir dazu, dass die Zahl der erhaltenen Miniaturen diejenige der Denkmäler anderer Art weit übersteigt, dass ihre Erhaltung überdies meist eine unvergleichlich bessere ist, so erkennen wir, dass in den folgenden Untersuchungen die Miniaturen den Kern des Materials abgeben müssen, andere Denkmäler nur aushülfsweise herangezogen werden können.

Die Ergebnisse der Untersuchungen werden sehr verschiedenartig sein, in den seltensten Fällen wird der in unsern Handschriften vorliegende Typus sich ganz ohne Berührungspunkte

herausstellen, schon häufiger wird eine Reihe von Einzelzügen ihm eigentümlich sein, aber oft genug wird der Beweis der Eigenart nur ein negativer sein: wir erkennen sie, indem wir bestimmte Züge eines weit verbreiteten Typus wiederkehren sehen, aber eine beharrliche Abneigung gegen andere mindestens ebenso häufige Züge antreffen.

Ein weiterer Schritt führt uns über die Grenze hinaus, welche billiger Weise einer iconographischen Charakteristik im Rahmen einer weiteren Untersuchung zu stecken ist: es ist die Frage nach dem Ursprung der gefundenen Typen. Hier kommen wir in das Fahrwasser allgemeiner iconographischer Untersuchung, welche das ganze christliche Mittelalter ohne nationale Grenzen umfassen muss. Und doch ist unsere Aufgabe, zum mindesten in den Fällen, wo — ganz oder teilweise — ein eigenartiger Typus vorlag oder eine allgemeine Umwandlung der bisherigen Typen zu bemerken war, sie über die nach Zeit und Ort gestellten Schranken hinauszuverfolgen, zu prüfen, ob eine Neubildung vorliegt oder eine Einwirkung eines fremden oder ein Wiederaufleben einer früheren Entwicklung stattgefunden hat. Es können Erinnerungen an karolingisch-ottonische, oder gar altchristliche Denkmäler auftauchen oder byzantinische, italienische, englisch-französische Einflüsse sich bemerkbar machen. — Die wichtigste und viel umstrittenste Frage ist zweifellos die byzantinische. Verfasser hat mit besonderer Sorgfalt ihr nachgehen zu müssen geglaubt und sich bemüht zu scheiden, wo im einzelnen Falle byzantinischer Einfluss zu spüren ist und wo eine allgemeine Reception byzantinischer Elemente stattgefunden hat. Erst wenn letztere recht gewürdigt, und Zeit und Weg der Aufnahme der byzantinischen Elemente klar gestellt sind, wird es an der Zeit sein, ein Urteil über das Mass und die Schwankungen des byzantinischen Einflusses zu fällen.

In vielen, vielleicht den meisten Fällen wird die Untersuchung nicht streng durchzuführen sein: eine so reinliche Scheidung der Typen, wie sie vorausgesetzt ist, hat nicht statt. Im Gegenteil begegnen uns auf Schritt und Tritt Mischungen und Umbildungen; die Untersuchung hat daher oft der Herkunft einzelner Elemente nachzugehen, wenn auch die Gesamtauffassung den Stempel der Zeit trägt. Gerade für die deutsche Kunst des Mittelalters und vielleicht zumeist für das 12. und 13. Jahrhundert gelten die von

J. Strzygowski in seiner Iconographie der Taufe Christi (München 1885) gemachten Beobachtungen: nie sind sich zwei Darstellungen völlig gleich, überall durchbricht der Individualismus des Künstlers die überlieferten Schemen und bildet Neues. Hören wir, was er über die deutschen Taufbilder sagt: (a. a. O. S. 40): „So sehr sich auf den ersten Blick ein durchgehendes Grundschema zu zeigen scheint, so sehr weichen die einzelnen Darstellungen doch stets von einander ab, und es existieren thatsächlich nicht zwei Compositionen, die in vollständiger Uebereinstimmung mit einander ständen. Dabei herrscht die grösste Mannigfaltigkeit im Detail". Strzygowski fragt sodann nach der Ursache und kommt zu dem Ergebnis, dass die Erscheinung aus dem allgemeinen Charakter der deutschen Kunst zu erklären sei. „Der deutsche Künstler durfte sich sein Kunstideal frei gestalten und den Regungen seiner schöpferischen Phantasie unbeschränkt folgen". Er weist dann auf die Vielseitigkeit der Vorbilder und den Reichtum der Bibliotheken an solchen hin. Und doch darf dieser Einfluss nicht überschätzt werden; es kann nicht davon die Rede sein, dass ein wirklich begabter Künstler sich beliebig sein Vorbild ausgesucht habe; dagegen spricht Vielerlei. Wir können beobachten, dass die stilistisch sich am nächsten stehenden Denkmale auch die grösste iconographische Verwandtschaft haben; dann lässt sich vielfach erkennen, wie sich mit dem Wechsel der Perioden allgemeine iconographische Wandlungen vollziehen, das Veraltete stirbt ab, Neues verbreitet sich. Dass ein Maler der Zeit nicht geläufige Bilder nachahmte, seien sie altererbt oder von fernher gekommen gewesen, ist durchaus Ausnahme. Wie erklärte sich sonst das Verschwinden so manches einst beliebten Typus, warum finden wir so selten fremde, z. B. byzantinische Vorbilder copiert, die doch gewiss an vielen Orten vorhanden waren, warum finden wir aber auch in bestimmten Zeiten an vielen Orten ein Aufgreifen fremder Elemente, denen gegenüber man sich sonst ablehnend verhielt? Natürlich kann das in Bibliotheken oder Schätzen aufgespeicherte Vorbildermaterial nicht ohne Einfluss geblieben sein, aber dieser war doch ein geringerer als der Einfluss immer der neusten, „modernen" Arbeiten. Es ist auch von geringerer Bedeutung zu wissen, dass im einzelnen Fall ein altes oder fremdes Vorbild eingewirkt hat: wichtiger ist zu erkennen, wann und wo die allgemeinen Wandlungen

sich vollziehen, wie innerhalb der Grenzen von Ort und Zeit die Typen sich verbreiten oder verschwinden. Tragen wir dem Zeitgeiste Rechnung, so können wir absehen, wie weit der einzelne Künstler Neues schafft oder nur vom Ererbten zehrt.

Ich habe im Vorstehenden nachdrücklichst den engen Zusammenhang der verschiedenen Zweige der mittelalterlichen Kunstforschung betont, wie chronologisch-topographische und iconographische Untersuchungen Hand in Hand gehen müssen, in ihren Ergebnissen von einander abhängig sind. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte ich auseinandersetzen, wie sehr sich die Studien nach jeder dieser Richtungen hin noch im Anfangsstadium befinden. In der Hauptsache ist es der Mangel an Veröffentlichungen, der wieder und wieder das Zustandekommen fester Ergebnisse verhindert. Wie viele kostbare illustrierte Handschriften harren nicht überhaupt noch der ersten kunstgeschichtlichen Erwähnung! Jede Forschung wird daher gewisse Schwächen aufweisen, deren Beseitigung z. Z. ausserhalb des Möglichen liegt. Die folgenden iconographischen Abschnitte sind nur allzusehr dazu geeignet, einen Einblick in eine Menge ungelöster Aufgaben zu gewähren, aber da sie gerade für die deutsche Malerei des 12.—13. Jahrhunderts fast ganz ohne Vorarbeiten dastehen, hofft Verfasser besonderen Anspruch auf die Nachsicht der Leser zu haben.

A. Die Kalenderbilder.

Die Zeichen des Tierkreises.

Tierkreisbilder finden sich in II—IV, und VI_3—XIV. Ich gebe zunächst eine Uebersicht der Darstellungsarten.

Der Wassermann. II, III und IV bilden ihn als nackten Knaben mit einer Urne, aus der Wasser strömt, in II trägt er die Urne auf der Schulter und schneidet mit einem Messer das herausströmende Wasser durch, in III hält er sie in beiden Händen und schüttet das Wasser im Fortlaufen nach rückwärts aus; in IV erhebt er in einer Hand die Urne, in der andern einen Fisch. VII und VIII weisen eine bekleidete Halbfigur mit umgekehrter Urne auf. An der bekleideten Figur halten auch X—XII fest,

während XIII und XIV sie wieder nackt geben. Abweichend VI_3: ein kauernder nackter Jüngling giesst Wasser in eine Schale. Ganz eigentümlicher Weise bringt III^a das Brustbild des Janus (halb jugendlich, halb greis), beide Hände erhebend, aus der Linken kommt ein Wasserstrom. — Als Beiwerk in XII ein Baum.

Die Fische. Durchweg die gleiche Darstellung: die beiden Fische liegen nebeneinander, der Kopf des einen neben dem Schwanz des andern (Ausnahme III^a), von Maul zu Maul meist ein Faden.

Der Widder ist stehend und zumeist den Kopf zurückwendend gegeben; in **III** setzt er die linke Vorderpfote auf das Kapitäl der Säulenstellung; in IV und XI tritt eine Pflanze hinzu, in VI_3 steht er hinter einem Strauch. Die Farbe ist gewöhnlich weiss mit blauer Schattierung.

Der Stier wird wieder stehend und meist zurückblickend gebildet, gewöhnlich von roter Farbe. In IV und XII tritt ein Baum hinzu.

Die Zwillinge. Gewöhnlich sind es zwei bekleidete Halbfiguren — meist deutlich ein Jüngling und ein Mädchen — die sich gegenseitig umarmen (IV, VI_3, IX—XI) — in III^a sehr zärtlich die Gesichter aneinander schmiegen — oder sich die Hände reichen (IV, VI_3. VII, VIII, XII). Nur in II stehen zwei nackte Halbfiguren in einem Bottich voll Wasser und erheben beide Hände an den Kopf, wohl um sich zu waschen.

Der Krebs ist naturähnlich, meist rot (VI_3 grau).

Der Löwe, wieder nicht ohne Naturwahrheit, meist ganz liegend oder nur auf den Vorderbeinen stehend, seltener (III, VI_3, VII, VIII) schreitend. Die Farbe schwankt zwischen Gelb und Braun.

Die Jungfrau. Wir finden zwei Typen: III^a und VII—XI zeigen eine Halbfigur mit weiten Aermeln, welche die Rechte erhebt, aber die Linke an ihre l. Seite legt; II, III, IV und XII weisen eine mehr von vorn gesehene weiblicne Gestalt auf, wieder mit den weiten Aermeln, aber in jeder Hand eine Blume, bezw. Ranke hochhaltend, in IV steht sie zwischen 2 Bäumen. In dieser Art auch in VI_3, aber sitzend und mit engen Aermeln.

Die Wage schwebt entweder frei im Felde oder hängt aus Wolken herab, bezw. wird von einer Hand gehalten, hie und da findet sich eine Andeutung von Boden unter ihr, in IV wieder 2 Bäume.

Der Scorpion ist in II, III und XII als langgestrecktes zweibeiniges Tier mit hundeartigem Kopf, einem Schild auf dem Rücken und langem geringelten Schweif gebildet, ähnlich in IV und XII, aber mit 2 Flügeln, auf denen in IV eine Rosette. Die anderen Handschriften (III^a, VII—XI) lassen ihn von oben gesehen werden, die Gestalt ist in III^a molchähnlich, sonst schildkröten- oder auch krebsartig, der Schild ist die Hauptsache, Beine, Kopf und Schwanz ragen hervor; in VI_3 ähnelt er einer von der Seite gesehenen laufenden Schildkröte.

Der Bogenschütze ist in III und XIV ein nackter Knabe, sonst ein bekleideter Jüngling, meist in Halbfigur. In IV und XII treten 2 Bäume hinzu. Ganz abweichend bildet ihn VI_3 als rückwärts schiessenden Kentaur.

Der Steinbock hat zottiges Fell und gedrehte Hörner, in II, III und IV grast er, in XII setzt er ein Vorderbein auf einen Felsen, in VIII springt er gegen einen Baum an, der auch in IV und XII wiederkehrt. VI_3 stellt ihn hirschartig dar, mit grossem Geweih hinter einem Gebüsch.

Es liegen also ziemlich mannigfaltige Typen vor, die aber im Allgemeinen sich nicht zu weit von einander entfernen; nur VI_3 fällt aus der Reihe heraus: seine Bilder weichen formell ab, der Schütze ist durch einen ganz anderen Typus ersetzt. — Wieweit in unseren Bildern Eigentümliches vorliegt, ist schwer zu sagen, da eine Bearbeitung der Tierkreisbilder-Cyclen noch aussteht. Indessen lässt sich in 3 Zeichen eine gewisse Abgeschlossenheit gegenüber andern Cyclen zeigen: es sind dies Zwillinge, Schütze und Steinbock. Hier drängt sich die Beobachtung auf, dass sonst weit verbreitete Typen fehlen. Die Zwillinge sind nicht mehr, wie früher so oft, nackt oder nur mit der Chlamys bekleidet gebildet; nur die seltsame Darstellung in II dürfte noch eine Weiterbildung dieses Typus in sittenbildlichem Sinne sein, etwas Aehnliches bietet m. W. nur ein Psalter in Karlsruhe (St. Peter, Pgm. 73), wo eine nackte Gestalt mit 2 Köpfen in einem Bottich zu stehen scheint. Der Schütze wird gewöhnlich, wie in VI_3, als Kentaur gebildet, der Steinbock mit dem Fischschweif. Die Künstler unserer Handschriften stellen also den Gegenstand unter Anschluss an die Wirklichkeit, nicht an die überlieferten Typen dar, in ähnlicher Weise bilden sie meist den Krebs entgegen dem Herkommen mit

dem Schweif und geben dem Scorpion wiederholt die Gestalt des Drachen, wie sie ihnen aus der Initialornamentik geläufig war.

Es liegt darin ein Zug zur Selbständigkeit und Natürlichkeit, wir werden darum auch nicht zweifeln dürfen, das merkwürdige Zwillingsbild ganz sittenbildlich zu erklären; um so weniger als solche Züge sich in jener Zeit zu mehren beginnen. Deutliche Umbildungen der Tierkreisbilder ins Humoristische begegnen uns im vorgeschrittenen 13. Jahrhundert im Psalt. der Münchener Univ. Bibl. (4^0. 24). Die Zwillinge stemmen zwar eine Hand in die Seite und erheben eine Blume in der andern, ganz wie früher, — aber sie sind kahlköpfig und haben Eselsohren! Die Jungfrau hält nach alter Art in einer Hand eine Blume, in der andern aber einen Faden, an den ein Eichhörnchen gefesselt ist.

Die Bilder der Monatsbeschäftigungen.

Monatsbilder finden sich in I-III^a und VI_3-X (in III und IX sind die Cyclen unvollständig). Da die einzelnen Scenen in den verschiedenen Kreisen sich öfter sehr ähnlich wiederholen, aber auf verschiedene Monate verlegt werden, beginne ich mit einer Uebersicht der in den einzelnen Kreisen und Monaten dargestellten Gegenstände in Stichworten (S. 69 f.) und lasse dann eine Beschreibung der für die einzelnen Stichworte vorkommenden Typen folgen.

„Kälte". Dem Stichwort entspricht durchweg die Darstellung eines sich am Feuer wärmenden alten Mannes; sie wird aber stets frei wiederholt, so dass keine zwei Bilder sich völlig gleichen. In I-III lodert das Feuer aus Scheiten empor, links sitzt der trotz eines Felles, das er sich umgehangen hat, frierende Mann, streckt seine linke Hand und sein linkes Bein, das in II dick eingewickelt ist, über das Feuer, welches er in II und III mit einer Gabel schürt, während in I die Rechte einen Becher mit wärmendem Getränk an den Mund führt; ein grosses zweihenkeliges Gefäss steht über oder neben dem Feuer. Wenig verändert ist das Bild in III^a, an Stelle des Felles ein Mantel, der rechte Fuss ist über das Feuer ausgestreckt, die Rechte schürt dasselbe, die Linke hebt den Becher, das grosse Gefäss steht hinter dem frierenden Manne. Dieselben Züge: Sich - Wärmen und Trinken kehren mit etwas

vereinfachter Ausstattung in VII, VIII und X wieder, nur dass der Mann hier neben einem Kamine sitzt und Bein und Hand nicht mehr erhebt. VI_3 bildet die Scene ohne eigentümliche Neuerungen, lässt den Mann aber rechts vom Feuer sitzen.

„Janus“ wird sitzend mit einem alten und einem jugendlichen Gesicht gebildet, in jeder Hand eine Scheibe erhebend.

„Holzhauen. Baumkult. Weinkult.“ Das Holzhauen erinnert noch an die Kälte. In I stürmt eine jugendliche Gestalt auf einen kahlen Baum los und haut mit einem Beile Aeste ab; in VII und VIII steht sie ruhig, das Beil zum Schlage erhebend, ein fertiges Bündel Reisig liegt schon am Boden; in VI_3 spaltet ein Mann Holz. — Da bei einigen andern Bildern ungewiss bleibt, ob die Gewinnung von Brennholz oder ein Beschneiden von Bäumen, Sträuchern oder Weinstöcken gemeint ist, so müssen die unter den Stichworten „Baumkult“ und „Weinkult“ zusammengefassten Scenen sofort besprochen werden. In II und III^a (Febr.) schneidet ein Jüngling mit einem Messer eine von vier aus dem Boden aufragenden Gerten ab, ähnlich in III (Febr.) und in I (März). Andere Bilder stellen einen Mann dar, welcher eine Staude verbindet (Mai I. VII. VIII, Juni X) oder einen Zweig auf eine solche aufpflanzt (II, III^a Mai). Unverkennbar auf den Weinbau Bezug nehmen die Märzbilder in II, III und III^a und das Aprilbild in VI_3. Die beiden erstgenannten lassen einen Jüngling einen Weinstock (mit Trauben!) an einen Pfahl binden, das dritte lässt ihn gar schon Trauben abschneiden und in eine Schale sammeln (augenscheinlich ein Versehen des Malers, der die Bilder für „Weinkult“ und „Weinernte“ verwechselte), das vierte endlich lässt ihn eine Weinranke auf eine Holzgabel binden.

„Aderlass“. Eine sitzende Gestalt fängt das aus dem linken Oberarm herabströmende Blut in einer Schale auf. — Im April (IX) legt sich eine auf dem Boden hockende Gestalt einen Verband um ihr nacktes rechtes Bein.

„Bodenkult“. Der Boden wird entweder umgegraben oder aufgehackt. Ersteres findet sich im März in VII, im April I, II, III^a, VIII, Letzteres im April in VII. X, Mai in VI_3 und Juni in IX.

„Bad“? Eine nackte Gestalt sitzt mit einer Art grünen Besens in der Hand neben einem Napf; in X ist noch ein brauner kammartiger Gegenstand gemalt.

„Krankheit“? X: Auf einem Lager ruht ein Mann, ein anderer mit Mantel und Kapuze giebt ihm mit einem Löffel aus einem Napfe ein. Nicht ohne Aehnlichkeit ist das Maibild in IX: eine auf einem Polster halb sitzende, halb liegende Gestalt führt mit beiden Händen eine Schale an den Mund. Ob in beiden Fällen das Einnehmen von Medizin gemeint ist?

„Pflügen“. Ein Bauer schiebt mit beiden Händen den Pflug vor sich hin, der in I auf Rädern geht; im Hintergrunde meist ein Baum.

„Heuernte“. In I und II ist ein grosser Heuhaufen gemalt, auf dem ein Bauer hockt, dem ein anderer auf einer Gabel ein weiteres Heubündel hinaufreicht, in III harkt der Bauer das Heu zusammen; in den übrigen Kreisen das Bild des mit der Sense mähenden Bauern.

„Getreideernte“. Immer das Bild eines Bauern, der mit der einen Hand das Getreide fasst und es mit kurzer Sichel in der andern abschneidet.

„Fischfang“. Eine jugendliche, fast nackte Gestalt steht auf einen Stab gestützt am Ufer und zieht einen Fisch im Netz heraus.

„Weinernte“. Es wird die Weinlese oder das Keltern vorgeführt. Ersteres wird durch das Bild eines Mannes wiedergegeben, welcher Trauben vom Strauch schneidet und in einen Korb sammelt, Letzeres (nur in I) durch eine lebhaft bewegte, in einem Bottich stehende Gestalt, welche mit beiden Händen ihr Gewand hochhebt, um mit den nackten Beinen die Trauben zu zerdrücken.

„Dreschen“. Ein Bauer schlägt mit hochgeschwungenem Dreschflegel auf einige Garben vor ihm los.

„Säen“. Der Bauer holt mit der Rechten weit aus, um den Samen auszustreuen, den er entweder im Bausche seines Mantels oder in einer umgehängten Schale oder endlich in einem Gefäss unter dem rechten Arm trägt. Nur in VI_3 kniet er bei dem Ausstreuen.

„Worfeln des Getreides“. Die Darstellung wiederholt sich bis auf kleine Abweichungen in $I—III^a$. Ein jugendlicher Bauer sitzt auf einem Schemel und hält in der Rechten seitlich eine Schaufel. In I befindet sich links noch ein Körnerhaufen und rechts ein aufrecht stehender Gegenstand, der einer Mulde ähnelt, daneben in der Luft fliegende Körner; in III^a rechts ein Körnerhaufen.

„Schweineschlachten“. Meist wird es dargestellt, wie ein Mann mit dem Schaftende eines Beiles auf ein Schwein vor ihm

niederschlägt; in I—III stürmt der Mann heran und richtet das Schwein den Kopf auf; in III[a] schlägt der Bauer sich umwendend mit dem Beil auf das aus einem Bau vorkommende Schwein herab. In IX ist das Schwein liegend, in X gegen den Schlächter anspringend gemalt, in den beiden letzten Fällen ist das Schlachtinstrument eine Keule.

„Schweinefütterung". Ein Bauer streut einem oder zwei Schweinen, deren Köpfe aus ihrem Stalle vorkommen, aus einer Schüssel Futter hin.

„Backen". Ein Mann schiebt eine Pfanne in einen Ofen.

Aus der Beschreibung unserer Monatsbilderkreise wird soviel sofort klar: eine vollständige Uebereinstimmung in Gegenstand oder Form ist nicht vorhanden; VI_3 scheidet zunächst aus, wie seine Bilder stilistisch nicht zu unserer Gruppe gehören, so auch nicht iconographisch. Nicht nur fehlt eine Reihe von Elementen seiner Monatsbilder den übrigen Handschriften gänzlich, sondern auch die inhaltlich übereinstimmenden erscheinen in anderer Ausgestaltung. Die übrigen 8 Bilderkreise lassen sich wiederum in verschiedene Gruppen einteilen: I—III[a] schliessen sich eng zusammen, am auffallendsten ist die Aehnlichkeit des sonst nicht vorkommenden Novemberbildes, weniger die der Januar- und Decemberbilder; die übrigen Monate entziehen sich, soweit die Bilder in III fehlen, der Vergleichung oder sind abweichend, jedoch tritt nirgends ein fremdartiger Zug ein. VII und VIII stimmen inhaltlich ganz überein (nur sind im März und April Umgraben und Aufhacken des Bodens vertauscht), sie bereichern die Typen um das Backen im December. IX und X endlich sind viel stärker abweichend, nicht nur dass die Schweinefütterung im November eingefügt ist, sondern eine Reihe recht eigenartig zu nennender Scenen treten im März bis Mai auf, alle ohne klaren Zusammenhang mit den sonst gemalten: „Bad," „Aderlass", „Krankheit" scheinen ganz aus dem Kreise herauszufallen.[1]

---

[1] Auch diese Bilder sind natürlich so zu verstehen, dass sie eine jährlich wiederkehrende, dem Monat entsprechende Thätigkeit vorführen, sowohl das Baden wie der Aderlass und das Medicin-Einnehmen lassen sich so auffassen. Es ist gewiss nicht zufällig, dass sie sich gerade in den Monaten vor, zu und nach Beginn des Frühjahrs finden.

	Januar.	Februar.	März.
I.	Kälte.	Holzhauen.	Baumkult.
II.	»	Baumkult.	Weinkult.
III.	»	»	»
IIIa.	»	»	»
VII.	»	Holzhauen.	Bodenkult.
VIII.	»	»	»
IX.	—	Aderlass.	Bad.
X.	»	»	Krankheit.
VI3.	Janus.	Holzhauen.	Bodenkult.

	April.	Mai.	Juni.
I.	Bodenkult.	Baumkult.	Pflügen.
II.	»	Baumkult.	»
III.	—	—	—
IIIa.	»	»	»
VII.	»	»	»
VIII.	»	»	»
IX.	Aderlass.	Krankheit.	Bodenkult.
X.	Bodenkult.	Bad.	Baumkult.
VI3.	Weinkult.	Bodenkult.	Getreideernte.

	Juli.	August.	September.
I	Heuernte.	Getreideernte.	Weinernte.
II.	»	»	Dreschen.
III.	—	Heuernte.	»
IIIa.	»	Getreideernte.	»
VII.	»	»	Säen.
VIII.	»	»	»
IX.	»	»	»
X.	»	»	»
VI$_3$.	»	Fischfang.	Weinernte.

	October.	November.	December.
I.	Dreschen.	Worfeln des Getreides.	Schweineschlachten.
II.	Säen.	»	»
III.	»	»	»
IIIa.	»	»	»
VII.	Weinernte.	Schweineschlachten.	Backen.
VIII.	»	»	»
IX.	»	Schweinefüttern.	Schweineschlachten.
X.	»	»	»
VI$_3$.	»	Säen.	Kälte.

Wichtig ist die Gruppierung, welche sich ergiebt, darum, weil sie der stilistischen, von der später die Rede sein wird, entspricht. Für die Monatsbilder an sich können wir also bisher nur feststellen, dass ein Cyclus, welcher für jeden Monat eine bestimmte Darstellung angegeben hätte, nicht vorliegt. Infolgedessen dürfen wir einen inneren Zusammenhang der Cyclen um so mehr betonen. Alle Bilder unserer Cyclen stellen eine häusliche oder wirtschaftliche Thätigkeit eines Landmannes dar. Von Bedeutung zeigt dieser Gesichtspunkt sich, sobald wir daraufhin die Entwicklung der Monatsbilder im Allgemeinen überblicken.

Die mittelalterlichen Monatsbilder haben mancherlei Bearbeitung erfahren. Eine umfassende versuchte Fowler in der Archaeologia[1] Bd. XLIV („mediaeval representations of the month and seasons"). Während er nur wenige Denkmäler der Miniaturmalerei heranzieht, bemühte sich Alois Riegl in einem Aufsatze „Die mittelalterliche Kalenderillustration" (Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforsch. X (1889). S. 1—74) die Entwicklung im frühen Mittelalter an der Hand einer Reihe von Miniaturen klarzulegen. Gleichzeitig erschien die Abhandlung von Strzygowski „Die Kalenderbilder des Chronographen von 354" (Jhb. d. Kais. Deutschen archäol. Inst. Erg. Heft I), welcher im Anschluss an die Bilder des Chronographen vorwiegend die italienischen und byzantinischen Denkmäler behandelt. Ueber die letzteren veröffentlichte derselbe Verfasser zwei weitere Aufsätze: „Die Monatscyclen der byzant. Kunst" (Repert. für Kunstwiss. XI. 1888. S. 23—46) und „Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346" (ebda. XIII. 1890. S. 241—263.). Zahlreicher in der Litteratur zerstreuter einschlägiger Abschnitte kann hier nicht gedacht werden. Die Bearbeitung der Monatsbilder ist also bisher nur eine sehr ungleiche und nur für eng begrenzte Gebiete liegt das Material in wünschenswerter Vollständigkeit vor.

Die antiken Cyclen erweisen sich als wenig zur Vergleichung mit unseren geeignet, da sie, soweit bekannt, die Ausbildung der

[1] Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity published by the society of antiquaries of London.

Monatsbilder zu einem ländlichen Sittenbilde, wie wir es in unseren Handschriften durchweg gefunden haben, erst im Keime enthalten. Die wenigen Scenen ländlicher Thätigkeit des Frieses der Metropolitankirche Panagia Gorgopiko zu Athen können wir um so eher übergehen, als noch unentschieden ist, ob sie auf bestimmte Feste Bezug haben oder als Monatsbeschäftigungen zu fassen sind.[1] Ungleich wichtiger sind die Bilder des Chronographen von 354. Ich gebe die Schlagworte der Darstellungen nach Strzygowski : Larenopfer - Februa (Vogelfang) - Frühling - Venusfest - Blumen (Eine an Blumen riechende Gestalt) - Ernte der Saaten - dgl. - Hitze - Weinernte - Hasenjagd und Vogelfang - Isiaca - Saturnalia. Schon die Schlagworte lassen weitgehende Unterschiede von den mittelalterlichen Cyclen erkennen, aber auch die Durchbildung der Scenen ist grundverschieden. Sie stellen weniger eine bestimmte, für den Monat passende Handlung dar als eine Gestalt inmitten zahlreicher Attribute, von denen nur das eine oder andere in dem Thun der Gestalt eine Rolle spielt.[2] Die Bedeutung für das Mittelalter können wir aber in zwei Richtungen wahrnehmen, einmal konnte die Form unbekümmert um den heidnischen Ursprung benutzt werden, um mit ihr einen neuen Inhalt auszudrücken, — ein solcher Fall läge z. B. vor, wenn, wie Riegl (a. a. O. S. 39) vermutete, die Wärmescene aus einem Missverstehen des Januarbildes des Filocalus oder eines ähnlichen entstanden zu denken wäre, indem man die Handhaltung des Consuls, der die Rechte über die Opferflamme hält, falsch verstanden hätte[3] (vgl. dagegen Vöge, a. a. O S. 97. Anm. 5). — oder es konnten

---

[1] Riegl, a. a. O. S. 6 ff. — Strzygowski, Chronograph. S. 48 f. — Friedrich-Wolters, die Gipsabgüsse antiker Bildwerke. S. 755—758.

[2] Es darf nicht übersehen werden, dass diese Richtung jedenfalls schon im Altertum nicht ausschliesslich herrschend war. Die sich wärmende Gestalt ist als Bild des Winters zu belegen (Petersen, annali dell' Instituto di Corrispondenza archeologica Bd. XXXIII, Rom 1861 S. 214) und vielleicht erst später zum Monatsbild geworden, sie ist noch im Mittelalter als Jahreszeit zu finden, z. B. in Miniaturen in Stuttgart, Hist. fol. 415 und Clm 17404. Ausserdem gingen vielleicht noch andere Bilder der Jahreszeiten in den Monatsbildern auf, vgl. Vöge, a. a. O. S. 97 Anm. 5.

[3] Vgl. dazu die Darstellung am Hauptportal des Baptisteriums zu Pisa.

inhaltliche Anregungen da aufgenommen werden, wo das Bild an die Vorgänge in Natur und Menschenleben anknüpfte oder die Festdarstellung nicht ohne solche Beziehungen war, wie ja schon im Friese der Panagia Gorgopiko. Eine Benutzung dieser oder ähnlicher antiker Cyclen wird dann auch in beiderlei Gestalt stattgefunden haben; wahrscheinlich gemacht ist sie schon dadurch, dass der Filocaluskalender im 9. Jahrhundert zweimal copiert wurde. Für die byzantinischen Cyclen nimmt Strzygowski einen Anschluss an den römischen in Mai, August und October an, bemerkenswert ist derselbe besonders im August, wo das Schlagwort „Hitze“ in Byzanz, aber nie im Abendlande wiederkehrt.[1] In diesen drei Monaten tritt zur Uebereinstimmung der Schlagworte noch eine Aehnlichkeit der Typen. In einigen der übrigen Monate nähern sich die byzantinischen Cyclen indessen den abendländischen, so finden wir die Wärmescene dort im Februar, Heu- (Juni) und Getreideernte (Juli), das Pflügen (Nov.) und das Säen (Dec.); andere Monate sind aber völlig abweichend, z. B. März als Krieger (Mars), April als Hirt, October als Vogelsteller, Januar als Jäger (später unter abendländischem Einfluss durch das Schweineschlachten ersetzt). Die byzant. Cyclen sind also reich an eigenartigen Zügen, haben aber doch manche mit dem Abendlande gemeinsam. Ein allgemeinerer Einfluss auf das letztere ist nicht abzusehen, da dort die für Byzanz bezeichnenden Scenen nicht vorkommen.

Die ältesten bekannten abendländischen Monatsbilder gehören dem 9. und 10. Jahrhundert an. Die Bearbeitung der Cyclen bis etwa 1100 ist noch eine sehr lückenhafte, eine wesentliche Vermehrung des Materials wohl noch zu erhoffen. Ich muss mich hier auf einige Bemerkungen beschränken, welche auf ein zusammenhangsloses Material gestützt sind. Ich benutze die Cyclen in Cod. Vat. Reg. 438 und Cod. Vat. Reg. 1236[2], Clm 210[3],

[1] Das einzige mir bekannte, aber vielleicht anders zu erklärende Bild im Juni im Strassburger Cyclus (s. S. 76): ein aus einer Schale trinkender Mann.

[2] Beide von Riegl a. a. O. publiciert.

[3] Erwähnt von Vöge, a. a. O. S. 38 Anm. 1 und Leitschuh, Gesch. d. Karol. Malerei. S. 306.

Berlin, Ms. theol. fol. 192[1], Göttingen, cod. theol. 231[2] und London, Cotton Ms. Tiberius B V.[3]

Alle diese Cyclen scheinen durchaus von einander unabhängig. Der erste Vaticanische ist durch die Verquickung mit den Zeichen des Tierkreises eigenartig. An Berührungspunkten mit den antiken Cyclen fehlt es meistens nicht, besonders wichtig sind dafür z. B. das Februarbild im Münchner Cyclus, den Vogelfang darstellend, und der Blumenträger im Mai ebenda (vgl. Riegl a. a. O. S. 38.) den die abendländische Kunst später nur im April, die byzant. aber im Mai zu geben pflegt. Für uns sind die Cyclen aber nicht wegen dieser Reminiscenzen, sondern wegen ihrer Neuschöpfungen von Bedeutung. Sie sind ihrem Geiste nach schon durchaus mittelalterlich: sie deuten die Jahreszeit nicht mehr durch Attribute an, wie es die Antike vorzugsweise that, sondern geben eine dem Monat entsprechende einzelne Handlung wieder;[4] freilich können wir auch da noch eine Weiterentwicklung wahrnehmen; im Münchner, Berliner, und Göttinger Cyclus ist die Heuernte noch durch einen Mann, welcher eine Sense trägt, angedeutet, im ersten der römischen Cyclen beginnt er schon die Thätigkeit des Mähens, und der Juli in Berlin scheint Aehren zu tragen, während in anderen Cyclen bereits die Thätigkeit des Schneidens dargestellt ist. Wir sehen also, dass die Typen der späteren mittelalterlichen Cyclen sich in dieser Zeit zu bilden beginnen, soweit sie nicht schon aus der Antike stammen. Wichtig ist die Beobachtung, dass der Cyclus im Cod. Vat. Reg. 1263 aus St. Mesmin stammend, schon eine Ausbildung zeigt, die den späteren Monatsbildern der romanischen Länder entspricht, dass nationale Unterschiede schon in dieser Zeit beginnen. In Betracht kommen die Monate März (hornblasender Reiter) und

[1] Bethmann in Pertz Archiv VIII, 839, Piper, a. a. O. II, 380. Der Cyclus der Monatsbilder ist eingeklebt in eine Hs. des späten 12. Jahrhunderts, aber wenigstens ein Jahrhundert älter.

[2] Sacramentar aus Fulda, vgl. Beissel, Ztft. f. christl. Kunst 1894. S. 65 ff. Eine Beschreibung des Cyclus verdanke ich Herrn P. Beissel.

[3] Vgl. Riegl, a. a. O. Abb. bei Strutt, Angleterre ancienne, trad. par M. B(oulard). Paris 1789. Die Bilder folgen sich auf den Tafeln von unten nach oben in der Reihenfolge der Monate.

[4] Der Londoner Cyclus geht noch weiter, er giebt eine breite Schilderung der Zeit entsprechender Vorgänge.

August bis October (auf die Weinernte bezügliche Bilder). Wir müssen darum jetzt einen Blick auf die französischen und italienischen Cyclen werfen, um kennen zu lernen, wie viel Eigenartiges sie im Gegensatz zu den deutschen und besonders unseren besitzen.

Für Italien bieten die erwähnten Abhandlungen noch das reichste Material, ferner auch Schmarsow, St. Martin von Lucca und die Anfänge der toscanischen Sculptur im Ma. Es ergiebt sich nun, dass die italienischen Cyclen sich in vielen Darstellungen den deutschen nähern. Die meisten unserer Scenen kommen vor, aber einmal nicht in derselben Zusammenstellung und Monatszuteilung, dann versetzt mit einer ganzen Reihe fremder. Strzygowski stellt Schlagworte für die italienischen Januarbilder hin: Janus, Kälte, Schmaus; nur eines — und zwar das auch der byzantinischen Kunst bekannte — entspricht unseren Darstellungen (ein zweites VI_3). Für den Februar nennt Strzygowski: Baumkult und Fischfang, in einigen dieser Bilder handelt es sich auch um die Gewinnung von Brennholz, doch herrscht diese Scene keineswegs vor, vielmehr wiederholt sich auch oft noch die Wärmescene. Im März kommt von vereinzelten Bildern abgesehen das Beschneiden von Weinstöcken oder Bäumen vor, noch viel häufiger aber ein Mann, der ins Horn stösst. Schmarsow (a. a. O.) erklärt ihn mit Recht als Windgott, Strzygowski lässt ihn so das Vieh auf die Weide rufen. Für den April ist die übliche Darstellung eine männliche Gestalt mit Blumen oder Blütenzweigen in der Hand, seltener eine landwirtschaftliche Thätigkeit, für den Mai ein — oft bewaffneter — Reiter, zuweilen mit seiner Dame. Für die Sommermonate kommen am häufigsten die Darstellungen der Ernte vor, neben Heu und Korn werden aber Kirschen und Feigen (?) nicht vergessen. Dann folgen die Bilder, welche auf die Weinernte Bezug haben. Sie nehmen meist mehrere Monate ein, wir sehen das Hämmern der Fässer, die den Wein aufnehmen sollen, die Traubenlese, das Keltern und das Einfüllen des Weines in die Fässer. Gegen Ende des Jahres wird geackert, gesät, Holz gehauen und das Schwein geschlachtet.

Es ist kaum nötig nach dieser Uebersicht den eigenartigen Charakter der italienischen Monatsbilder noch zu betonen: neben

den zahlreichen Abweichungen den ländlichen Beschäftigungen, welche freilich den natürlichen Bedingungen entsprechend sich oft ähneln mussten, sind die Bilder für März, April, Mai als Hornbläser, Blumenträger und reitender Edelmann von ganz anderem Geiste geschaffen als die Bauern unserer Cyclen.

Wie steht es nun aber in Frankreich und England? Leider sind aus diesen beiden Ländern zu wenig Monatsbilderkreise veröffentlicht, um über sie, wie über die italienischen, eine Uebersicht zu haben. Ich urteile auf Grund des von Fowler, Riegl und Ruskin (Stones of Venise II. 276), sowie zerstreut in der Litteratur gegebenen Materials und der Cyclen, die ich aus eigener Anschauung kenne. Für den Januar ist Janus oder ein Schmaus, sehr oft beides vereinigt in Gestalt eines tafelnden Janus, die beliebteste Darstellung, erst für den Februar die Wärmescene; für den März scheint eine ländliche Thätigkeit vorzuherrschen, wie das Beschneiden der Weinstöcke (?) oder dgl., im April der Blumenträger, im Mai der Reiter mit dem Jagdfalken. Für die folgenden Monate sind, ohne dass sich eine bestimmte Verteilung gebildet zu haben scheint, die Heu- Getreide- und Weinernte bestimmend, in den beiden letzten Monaten des Jahres sehen wir gewöhnlich die Schweinemast im Walde und das Schweineschlachten.

Also auch hier neben vielen Berührungspunkten grosse Abweichungen von unseren Cyclen. Sind diese nun vielleicht allgemein in Deutschland verbreitet? Vergleichen wir, was uns an deutschen Monatsbilderkreisen aus dem 12. und 13. Jahrhundert in Miniaturen erhalten und bekannt ist. Ich gebe nur die Schlagworte und nur da, wo die Deutung unklar, eine kurze Beschreibung.

1) Strassburg i/E. Bibl. des bischöfl. Seminars, ausgemalt vom Augustinermönch Sintram in Marbach, 1154. Janitschek S. 129 ff.[1] Das leider unvollständig erhaltene Kalendarium war sehr reich ausgestattet, ausser den Bildern des Tierkreises und der Monatsbeschäftigungen enthielt es zwei auf die Gesundheitsregel für den Monat bezügliche Gestalten. Die Scheidung der verschiedenen Gegenstände scheint aber nicht streng eingehalten, ich gebe darum nur einige der deutlichsten Monatsbeschäftigungen an: I: Mann mit Schüssel und

[1] Eine Beschreibung verdanke ich Herrn Dr. Vöge.

Stab. III: Mann mit Hacke. IV: Blütenträger. VI: Mann setzt Schale an den Mund. VII: Mann sichelt Korn. VIII: Mann trägt 2 Getreidebündel. IX: Mann pflückt Früchte vom Baum.

2) 3) Stuttgart. Kgl. öff. Bibl. Chronicon Zwifaltense minus. Hist. fol. 415, wohl um 1162 geschrieben. Fol. 17^b Vollbild, Annus thronend, darum in concentrischen Kreisen die Tierkreiszeichen und Monatsbilder, in den Ecken die vier Jahres- und Tageszeiten; der zweite Cyclus verteilt vor die Monate des Martyrologiums.

a. I. Hasenjagd und Mann mit Hut II. Brennholzgewinnung. III. Fischfang und Weinkult. IV. Baum- und Weinkult. V. Vogelfang. VI. Mann mit Ackergeräten. VII. Schleifen der Sense. VIII. Getreideernte. IX. Säen. X. Weinernte. XI. Ochsen-, XII. Schweineschlachten.

2. I: jugendl. bekleidete Gestalt mit Hut. II: Holzgewinnung. III: Weinkult. IV—V: Baumkult. VI: Mann mit Ackergerät. VII: Schleifen der Sense. VIII: Getreideernte. IX: Säen. X: Weinernte. XI: Ochsen-, XII: Schweineschlachten.

4) Maihingen. Fürstl. Bibl. Ms. lat. I. 2. 4°. 19. 13. Jahrhundert. Die Bilder für Juni und Juli abgeb bei Grupp, Kulturgesch. des Mittelalters. I. S. 281 u. 286.

I: Kälte. II: Baumkult. III: Säen. IV: Bodenkult. V: Blumenträger. VI: Pflügen. VII: Heu-, VIII: Getreideernte. IX: Keltern. X: Aderlass. XI: Mostprobe. XII: Schweineschlachten.

5) Karlsruhe. Grh. Bibl. Aus St. Peter.[1] Pgm. 73. saec. XIII. I: Holzgewinnung. II: Schreitender Mann mit Korb auf dem Rücken und Gabel in der Hand. III: Baumkult. IV: Säen. V: Zweigträger. VI: Bodenkult? VII: Heu-, VIII: Getreideernte. IX: Keltern. X: Bockschlachten. XI: Schweineschlachten. XII: Kälte.

6) Bamberg. Psalt. A. II. 47. saec. XIII.

I: Kälte. II: Holzhauen. III: Wein-, IV: Boden-, V: Weinkult. VI: Pflügen. VII: Heu-, VIII: Getreide-, IX: Weinernte. X: Säen. XI: Dreschen. XII: Schweineschlachten.

7) München. Cod lat. 3900 c. p. 61. saec. XIII.

---

[1] Die Hs. kam erst 1781 durch Ankauf von Seiten des Abtes Philipp Jacob nach St. Peter. Andere von demselben Kirchenfürsten gekaufte Hss. sind z. B. Karlsruhe, St. Peter Pgm. Nr. 7 (1779) und 122 (1780), Donaueschingen, Fürstl. Bibl. Nr. 185 (1781).

I: Kälte. II: Holzhauen. III: Wein-, IV: Boden-, V: Baumkult. VI: Pflügen. VII: Ein Mann steht auf einer Leiter und ergreift mit beiden Händen einen ⅄-förmigen Gegenstand, den ihm ein zweiter zureicht, dabei ein Baum. VIII: Heuernte. IX: Keltern. X: Säen. XI: Dreschen. XII: Schweineschlachten.

8) Melk. Cod. 1833 Cim. 1. saec. XIII.

I: Janus (dreigesichtig) tafelnd. II: Kälte. III: Baumkult. IV: Schlachten eines Lammes. V: Bodenkult. VI: Mann mit ausgebreiteten Armen von kleinen Kreisen mit roten Kreuzen umgeben. VII: Heu-, VIII: Getreide-Ernte. IX: Reiter mit Horn und Hund. X: Füllen der Fässer. XI: Schweinemast im Walde. XII: Schweineschlachten.

9) Rom. Vaticana. Cod. Pal. lat. 26. saec. XIII.

I: Janus. II: Holzhauen. III: Bodenkult. IV: Säen. V: Blumenträger. VI: Heu-, VII: Getreideernte. VIII: Dreschen. IX: Weinernte. X: Obsternte. XI: Schweineschlachten. XII: Kälte.

10) Hamburg. Stadtbibl. In scrinio 83. Ende XIII. Jahrhundert?

I: Holzgewinnung. II: Boden-, III: Baum-? IV: Wein-? Kult. V: Blumenträger, VI: Träger von Früchten und Zweigen. VII: Heu-, VIII: Getreideernte. IX: Säen. X: Keltern. XI: Schweineschlachten. XII: Kälte.

11) Besançon, öff. Bibl. Cod. 54. Ende XIII. Jahrhundert.

I: Eberjagd. II: Boden-, III: Wein-, IV: Baumkult. V: Blumenträger. VI: Schleifen der Sense. VII: Bauer mit Hacke und Gabel. VIII: Getreideernte. IX: Weinernte. X: Dreschen. XI: Schweineschlachten. XII: Kälte.

12) Augsburg. Kgl. Bibl. Cod. lat. V. XIII. Jahrhundert.

Bilder der Monatsbeschäftigungen nur zu Januar und Februar, I: Mann brät eine Gans (?) am Spiess und trinkt. II: Mann schlachtet ein Schwein, daneben hängt ein Kessel über dem Feuer.

Aus der gegebenen Zusammenstellung deutscher Monatsbilderkreise des 12.—13. Jahrhunderts erhellt, dass von einem allgemein verbreiteten deutschen Cyclus die Rede nicht sein kann. Am meisten abweichend von allen bisher besprochenen sind neben dem Strassburger die Zwifaltener, welche vielleicht auf ein altes Vorbild zurückgehen. Eher nähern sich unseren Cyclen die der gen. Handschriften in Maihingen, Besançon, Karlsruhe und Hamburg; allen gemeinsam ist aber die unseren Kreisen fremde, aus der Antike stammende

und weitverbreitete, vornehme Maifigur mit Blumen oder Zweigen, die wir sonst öfter im April gefunden haben; die drei letztgenannten Cyclen sind dann von den eigenartigen Bildern abgesehen in der Zuteilung der Scenen von unseren verschieden, sie bringen die Wärmescene im December, das Schweineschlachten im November; der Maihinger Cyclus hat in diesen Monaten zwar die uns geläufige Anordnung, bringt aber im November die unseren Cyclen fremde Mostprobe, im October den Aderlass, den wir nur als Eindringling in zwei unserer Handschriften im Februar und April gefunden haben, und der m. W. auch sonst nicht zu dem Kreise der Monatsbeschäftigungen gehört. Weit mehr entfernt sich der Cyclus von Cod. Vat. Pal. lat. 26 durch das Bild des Janus im Januar und der Obsternte im October. Für den Cyclus in der Handschrift in Melk endlich werden wir französische Einflüsse annehmen dürfen. Dort finden wir Vorbilder für den schmausenden Janus im Januar, die Wärmescene im Februar ist dort die Regel, die Jagdscene kommt dort häufig im Frühjahr und wenigstens in einer englischen Handschrift (Brit. Mus. Julius A. VI) im October, in einer zweiten (ebda. Tib. B. V) im November vor, die Schweinemast im November endlich ist in französischen Kreisen ungemein beliebt. Die direkte oder indirekte Benützung eines solchen ist somit sehr wahrscheinlich: es entspricht dies nur dem über den Charakter der Handschrift Gesagten.

Engeren Zusammenhang mit unseren Cyclen können wir dagegen in der Bamberger und der Münchener Handschrift wahrnehmen; sehen wir von dem unklaren Julibilde der letzteren ab, so bleibt keine in unseren Handschriften nicht auch zu belegende Darstellung. Die Verteilung auf die einzelnen Monate ist ebenfalls ungefähr dieselbe, die Abweichungen sind in Anbetracht der überall wahrzunehmenden künstlerischen Freiheit in Auswahl und Verteilung der Scenen nur geringfügige. Auch sind und werden noch weitere Beziehungen zwischen diesen Handschriften und den unsrigen zur Sprache kommen. — Jedenfalls sind die Zusammenhänge dieser Cyclen mit unseren sehr viel engere als der von VI_3, welcher andererseits auch mit keinem anderen der aufgeführten Cyclen besondere Aehnlichkeit besitzt. Er ist in vieler Hinsicht ganz eigenartig, wie denn auch die biblischen Bilder derselben Hand eine Fülle iconographischer Absonderlichkeiten aufweisen.

Können wir nun am Schluss dieser Uebersicht die Behauptung aufstellen, dass unsere Handschriften einen bestimmten Monatsbilderkreis besitzen? Die Frage darf wohl unbedenklich bejaht werden; dahingestellt bleiben muss bei der Unvollständigkeit unseres Materials, ob dieser Cyclus nur unseren Handschriften eigen ist und von ihnen aus die beiden in Clm 3900 und Bamberg A. II 47 beeinflusst sind: möglich ist es, da, wie gesagt, viele Beziehungen vorhanden sind.

Unser Monatsbilderkreis war von einigen erst spät auftretenden Scenen abgesehen, nicht ausgezeichnet durch charakteristische, ihm ausschliesslich eigene Bilder; im Gegenteil sind wir zur Abgrenzung anderen Cyclen gegenüber meist durch Hervorheben des Nichtvorkommens bestimmter Elemente gelangt. Wir kommen damit zu der schon angedeuteten Gesamtcharakteristik: bezeichnend ist nicht eine eng begrenzte Auswahl von Scenen in einer bestimmten Zuteilung, sondern ihr inhaltlicher Charakter: wir haben durchweg wirtschaftliche oder häusliche Beschäftigungen eines Landmannes, zu denen wir, wie die Wärmescene, auch den Aderlass, das Baden, das Medizin-Einnehmen rechnen können, die wir in IX und X aufgenommen finden. Nirgends kommt eine Darstellung der Freuden der vornehmen Welt, des tafelnden Königs, des Blumenträgers, Jägers oder dgl. vor, die sonst soweit verbreitet sind.

Diese Charaktereigentümlichkeit muss uns denn auch die Beantwortung der Frage erleichtern, woraus sich unser Cyclus gebildet hat. Wir haben nur noch zwei Handschriften mit verwandten Cyclen gefunden, die eine ist beträchtlich jünger als unsere ältesten, die andere vielleicht gleichzeitig. Aber die meisten Schlagworte waren weitverbreitet, fanden sich in Byzanz und im Abendlande und liessen sich bis in die Zeit des Ueberganges von der Antike zum Mittelalter zurückverfolgen.

Ich habe schon oben angeführt, dass der Unterschied zwischen antiker und mittelalterlicher Auffassung in der Schaffung der Bilder der einzelnen für den Monat bezeichnenden Thätigkeit beruht; daneben erhielten sich antike Vorstellungen wie der sich an den Blumen erfreuende Mann im Mai. Unerwarteter Weise traten Personificationen im Anschluss an die antiken Monatsnamen auf: Janus für Januar im Abendland, Mars für März in Byzanz. Dazu kam eine ganze Reihe von Darstellungen, welche die Freuden

der vornehmen Welt ausmalte, wie der Ritter, welcher mit seiner Dame ausreitet oder mit dem Falken auf die Jagd zieht. Nur die wenigsten Scenen bleiben local begrenzt, ganz feste Cyclen scheinen sich nirgends gebildet zu haben; klimatische Unterschiede bedingen eine gewisse Verschiedenheit der landwirtschaftlichen Scenen in den verschiedenen Ländern: der Weinbau kann in Deutschland die Rolle nicht spielen wie in Italien oder Frankreich.

Abseits von dieser bunten Entwicklung, mit der zahlreiche Berührungspunkte vorhanden sein mussten, bildeten unsere Maler ihren Cyclus. Aus dem reichen Erbteile schufen sie durch einseitige Bevorzugung der auf das häusliche und wirtschaftliche Leben des Landmannes bezüglichen Bilder einen eigenen Cyclus, der dann in den verschiedenen Handschriften in individueller Zusammenstellung und Ausgestaltung uns vor Augen tritt, aber immer den einheitlichen Charakter bewahrt, welcher ihn — von zwei Cyclen aus Handschriften aus benachbarten Landen, aus Handschriften, mit denen vielfache Berührungspunkte vorhanden sind, abgesehen — allen in- und ausländischen gegenüber geschlossen erscheinen lässt. —

Anhangsweise sei der vorkommenden Monatsverse gedacht. In III[a] und IV finden wir eine Version des häufigen Cyclus, welcher mit dem Januarverse beginnt:

Jani prima dies et septima fine timetur.
Ast Februi quarta est praecedit tertia finem.
Martis prima necat cuius sic (sub) euspide quarta est.
Aprilis decima et undena a fine minatur.
Tercius in Maio lupus est et septimus anguis.
Junius in decimo et undecimo a fine timetur.
(Junius in decimo quindenum a fine salutat.)
Tredecimus Julii decimo innuit ante kalendas.
Augusti nepa prima fugat de fine secundam.
Tertia Septembris vulpis ferit a pede denam.
Tertius Octobris gladius decimum in ordine nectit.
Quinta Novembris acus uix tertia mansit in urna.
Dat duodena cohors septem inde decemque Decembris.

In VII dagegen steht auf einem Schmutzblatte am Ende der andere, ebenfalls nicht seltene dichterische Ausdruck der Monatsbeschäftigungen:

Poto. — Ligna cremo. — De vite superflua demo. —
Do germen gratum. — Michi servit flos. — Michi pratum. —
Messes declino. — Tero messes. — Vina propino. —
Semen humi jacto. — Michi pasco sues. — Michi macto. —

Ueber den einzelnen Beschäftigungen steht: Januarius dicit, Februarius dicit u. s. w.

B. Alttestamentliche Bilder.

Adam und Eva VII. VIII. XI.

a) Der Sündenfall. VII: Zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntnis stehen Adam und Eva; er hält eine Frucht in der Rechten und erhebt die Linke, um einen zweiten Apfel zu nehmen, den Eva ihm mit der Rechten reicht, während sie mit der Linken einen dritten an den Mund führt. Um den Baumstamm wickelt sich die Schlange, welche einen weiblichen Menschenkopf mit einem vierten Apfel[1] im Munde trägt. Der Baum gabelt sich und zwischen den beiden fruchtreichen Aesten steht die Mandorla, in der Gott Vater (im Christustypus) auf dem Regenbogen thront. XI: ganz ähnliches Bild: Adam hält die Rechte vor die Brust und führt mit der Linken einen Apfel an den Mund. Eva nimmt mit der Rechten einen Apfel vom Baum, mit der Linken einen zweiten der um den Baum geringelten Schlange (mit Schlangenkopf) aus dem Rachen. Der Baum mit Früchten ohne die göttliche Erscheinung.

b) Vertreibung aus dem Paradiese. VIII: In der Mitte der zweiteilige fruchtreiche Baum, in dem das Brustbild Christi erscheint, unten links der Engel, ein Schwert in der erhobenen Rechten schwingend, die Linke an Adams Schulter legend. Dieser wendet sich nach Rechts fortschreitend um, die Rechte flach erhebend, mit der Linken einen Zweig vor die Scham haltend. Weiter rechts steht Eva, von vorn gesehen, in der Rechten, wie Adam, den Zweig haltend, die Linke vor die Brust legend.

[1] Die Zahl der Aepfel erklärt sich daraus, dass derselbe Apfel wiederholt ist, um die verschiedenen Momente der Handlung vor Augen zu führen.

Die Darstellungen des Sündenfalles sind so einfach, dass nur zwei Eigentümlichkeiten hervorgehoben zu werden verdienen: die Bildung des Baumes der Erkenntnis in VII und der Schlange ebenda; beide sind mir in dieser Gestalt vor dem 12. bezw. 13. Jahrhundert nicht bekannt geworden. Vielleicht das früheste Beispiel der Form des Baumes auf der Holzdecke der Michaeliskirche zu Hildesheim, wo zwar der Sündenfall zu beiden Seiten eines gewöhnlichen Baumes vor sich geht, aber zur Linken der Baum der Erkenntnis mit dem Brustbild Christi, ähnlich VII, steht. Etwas später findet er sich im Evangeliar in Seitenstetten.[1] Ebenso selten ist die Schlange mit dem Menschenkopf um diese Zeit; mir ist sie in deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts nur noch in der Handschrift in Karlsruhe, St. Peter Pgm. 122, begegnet.[2] — Sie ist eine der vielen Neuerungen, welche mit dem 13. Jahrhundert aufgekommen, und die wir vielleicht zuerst in Frankreich oder England belegen können; die frühesten mir dort bekannten Beispiele in Paris, Bibl. des Arsenals. Nr. 1186, sog. Psalterium des heiligen Ludwig oder seiner Mutter Blanca;[3] und Bibl. Nat. Ms. lat. 11560.

Die Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese bietet nichts Besonderes, nur mag betont werden, dass die Andeutung des Paradieses[4] durch den Baum der Erkenntnis nicht überall gebräuchlich war. sondern sich vielfach dafür das Paradiesesthor findet.

Die Opferung Isaaks (III. XV, 4).

XV,4: Der Knabe, nur mit dem Schurz bekleidet, die Hände vorn kreuzweise zusammen gebunden, links auf dem Altar. Abraham packt ihn am Haar und holt mit einem Schwert in der Rechten aus, welches ein Engel, aus Wolken von rechts oben herbeifliegend, ergreift, indem er Abraham, welcher sich

[1] Nestlehner, das S. Evangeliar des 12. Jahrhunderts. Berlin 1882. Tf. IX. 3.

[2] A. Köppen («Der Teufel und die Hölle». Diss. Jena. 1895. S. 34) nennt diese Darstellungsart schon für karolingisch-ottonische Zeit häufig, führt aber nur ein Beispiel an, welches frühestens dem Ende des 13. Jahrhunderts angehören dürfte. (Brit. Mus. Addit. Ms. 18719).

[3] Ueber die Handschrift vgl. Delisle, Histoire littéraire de la France XXXI.

[4] Vgl. auch den Abschnitt: Das Paradies.

erstaunt umwendet, auf einen Widder rechts unten neben einem grünen Strauch hinweist.

III: Das nackte Kind kauert auf dem Altar, der Vater packt es am Kopf und ist eben bereit, ein Messer in die Brust herabzustossen, da wendet er sich um zur Hand Gottes, welche aus Wolken das Spruchband reicht: Non extendas manum super puerum (Gen. 22. 12). Darunter der Widder, der sich in einen Strauch verwickelt hat. —

Beide Darstellungen entsprechen weit verbreiteten Typen, deren wesentlicher Unterschied darin besteht, dass Abraham weit mit dem Schwerte ausholt oder das Messer von oben herabstösst.

Joseph's Aussendung und Beraubung. (II).

Rechts thront Jacob, die Rechte erhoben; vor ihm steht Joseph in der Linken das Spruchband mit dem Auftrage: Vide si cuncta prospera sint erga fratres. (Gen. 37, 14). Hinter ihm ein Baum und links davon die elf Brüder, die beiden vordersten ziehen Joseph das Obergewand über den Kopf, das Gesicht ist gerade im Halsausschnitt sichtbar; neben dem Baum einige Tierköpfe zur Andeutnng der Heerden.[1]

Bilder aus der Geschichte der Juden in Aegypten und auf dem Auszuge.

a) II. Gott Vater (in Christusgestalt) thronend, spricht zu Moses und Aaron, die vor ihm stehen. Spruchband Gottes: Dic pharaoi ut dimittat populum meum.

b) II. Pharao sitzend, den Kopf in die Rechte gestützt, um ihn Frösche.

c) II. desgl. aber Heuschrecken.

d) II. „filii israel“: Ein Schmied mit Hammer und Zange einen Gegenstand bearbeitend; ein Zimmermann einen Balken auf einem Gestell behauend; ein Handwerker auf einem Pflock klopfend; ein anderer einen Block mit einem Hammer bearbeitend.

e) II. Die Israeliten leihen von den Aegyptern: „hie rovibint filii israel aegiptum“. Rechts vier Männer, vor ihnen eine gold-

---

[1] Die Bilder der Geschichte Josephs in der Bibel im Merseburger Domarchiv sind ohne iconographische Verwandtschaft.

gefüllte Schale und ein Kasten, der vorderste übergiebt einem Juden einen an beiden Enden zugebundenen, schlauchartigen Sack (wohl voll Gold), hinter dem Juden noch fünf Stammesgenossen, alle mit Spitzhüten.

f) III. Beschmieren der Thürpfosten mit Blut. Ein bärtiger Mann, eine Schale mit einem Tierkopf in der Linken, malt mit einer Feder an der Oberschwelle eines Hauses, dessen Thür offen steht, hinter dem ersten ein zweiter hinweisender Mann.

g) II. Untergang Pharaos. „Hie varint (?) sia (?) per mare rubrum". Pharao gepanzert mit der Krone zu Ross hält in der Rechten das Spruchband: Filii israel ambulaverunt per siccum in medio eius (Exod. XV, 19). Hinter Pharao mehrere gepanzerte Reiter, alle mehr oder weniger von der feuerroten Meeresflut verschlungen, die auch schon Pharaos Pferd erreicht.

h) III. XV, 4. Erhöhung der Schlange. III: Moses, mit erhobener Rechten und einem unklaren Gegenstand in der Linken, steht vor einer Holzgabel, in der eine Schlange hängt, rechts zwei stehende und ein liegender Mann, alle zur Schlange aufblickend und am Gesicht von Schlangen gebissen. — XV, 4: „Moyses d" steht vor der auf T förmigem Gebälk erhöhten Schlange.

i) III. Traube von Escol. Zwei Männer, der vordere mit Judenhut und Wanderstab, tragen über der Schulter einen Ast, an dem die grosse Traube hängt.

König David.

a) David und seine Musiker II. David thront links auf einer Harfe spielend, die er im Schosse hält, vor ihm ein junger Mann in ein Horn blasend, ein anderer neben ihm die Violine spielend, ein dritter mit zwei Hämmern an Glocken schlagend, ein vierter bewegt die Blasbälge einer Orgel, auf der ein fünfter spielt.

b) König David als Dichter der Psalmen, im Initial B von Ps. 1 : α) stehend in I, III—V; β) sitzend und Harfe spielend I. III. VI_2, IX—XII; γ) thronend. II.

c) David und der Pelican. XV, 4. Der König mit dem Spruchband: Dic per sanguinem redempturus est israel. Rechts ein grüner Baum mit einem Korb darauf, darin ein Pelican, sich die Brust aufreissend, aus der ein Strom Blut auf seine

Jungen fliesst. Auch neben der Erhöhung der Schlange (XV,4) wird eine Oeffnung mit Köpfen junger Vögel sichtbar.

Der König ist David, auf Grund des Psalmverses (101,7): Similis factus sum pellicano solitudinis. Der Pelican, welcher sich die Brust aufreisst, um mit seinem Blute seine Jungen zum Leben zu erwecken, ist das Symbol Christi, der sein Blut für die Menschheit vergiesst.

Die Juden in Babylon (II).

Zweiteiliges Bild. Oberes Feld: „Hie hat nabuchodonosor filios israel gevangen." Rechts steht König Nabuchodonosor zwischen zwei Rittern, in der Rechten hält er eine lange Kette, welche sich um die links stehende Gruppe der Juden schlingt, es sind voran der König mit der Krone, dann mehrere Juden mit Spitzhüten.

Unteres Feld: „Hie hant sie ir seit spil uffe dise widan gehangen". Links im Vordergrunde Wasser, daran stehen Stadtmauern mit Türmen und hohen Gebäuden dahinter; in der Stadt sitzen mit schmerzlichem Ausdruck die Juden, der König mit der Krone stützt den Kopf in die Hand. Rechts neben der Stadt steht ein Baum, an dem vier verschieden geformte Musikinstrumente (Harfe, Zither, Mandoline, Guitarre) hängen.

Die drei Männer im feurigen Ofen (II).

Links thront der König Nabuchodonosor, die Krone auf dem Haupte, das Scepter in der Rechten, mit der hinweisenden Linken einen Befehl gebend, vor ihm steht ganz von vorn gesehen ein Diener, nur mit einem Gewand, welches beide Arme und die linke Schulter frei lässt, und mit Binden um die Unterschenkel bekleidet, einen Stab in der Linken, die Rechte erhoben. Rechts davon steht der stumpf kegelförmige Ofen, aus dem Flammen schlagen. In der Hoffnung vorn kann man die drei darin sitzenden Männer sehen, hinter denen das Brustbild Christi erscheint. Am Ofen die Namen: Sydrac, Misac, Abdenago.

Hiob. (II).

Hiob, nackt bis auf den Lendenschurz, liegt auf seinem, wie aus Blättern bestehend gezeichneten Lager, in der Linken das

Spruchband: Miseremini mei, amici mei, quia manus domini tetigit me. (19,21). Links von ihm steht sein Weib, die Linke bekümmert ans Gesicht legend, in der Rechten das Spruchband: Benedic deo et morere. Rechts stehen die drei Freunde.

Neutestamentliche Bilder.

Der Stammbaum Christi (III. V. VIII. XV₂).

Die breite Grundlage der Darstellung bildet jedesmal Jesse, liegend den Kopf in die Hand gestützt, in III wachend, sonst schlafend, in V mif Judenhut, in VIII nackt und nur mit einem Mantel zugedeckt, hinter ihm kommt der Stamm vor. An diesem sind in VIII, gewissermassen als Teile des Schaftes die Brustbilder Davids und Mariae angebracht, dazu in den Windungen darüber und daneben 10 weitere Brustbilder, teilweise mit leeren Spruchbändern, zuoberst endlich das Brustbild Christi, die Rechte segnend erhoben. ein Buch in der Linken.

In V sitzen David (jugendlich mit der Harfe), Maria (gekrönt, mit ausgebreiteten Armen) und Christus segnend, mit Buch) übereinander vor dem Stamme, neben dem sich rankenförmig, aber figurenlos die Zweige ausbreiten. Erst seitlich vom Stammbaume innerhalb eines besonderen Rahmens stehen rechts und links übereinander je 3 Gestalten mit den Spruchbändern:

1) Egredietur virga de radi[ce Jesse] (Js. 11. 1.)
2) Erit in novissimis diebus (Js. 2. 2.)
3) Egredietur dominus de loco (Micha. 1. 3)
4) Ecce virgo concipiet et pariet (Js, 7. 14)
5) Veniet dominus et non tardabit. (Hab. 2. 3)
6) Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum. (Js. 45, 8.)

In III thronen vor dem Stamme in ganzer Figur David („de fructu ventris tui ponam“ Ps. 131. 11), Salomo, (Quam pulchra es, Cant. 4, 1) darüber Maria, über ihr ein Brustbild Christi. In den Rankenwindungen daneben finden wir die Brustbilder dreier Könige, zweier jugendlicher Gestalten und der Engel der Verkündigung („Ave Maria“), endlich in Ausbiegungen des Bildrandes an den Seiten je weitere 4 Brustbilder. Die Spruchbänder sind meist so zerstört, dass es mir nicht gelang, alle zu entziffern. Ich kann daher nur noch folgende Gestalten benennen: Isaias

(zweimal, VII, 14, XI, 1) Bileam auf dem Esel mit einer Peitsche, und Vergil (Jam nova progenies Ecl. IV, 7.) mit einem Tuch um den Kopf, fast weiblich aussehend.

In XV, 2 finden sich die Brustbilder Mariae und Davids an gewohnter Stelle, darüber die Dreieinigkeit (Gott Vater mit dem Crucifixus, dazwischen die Taube); in dem Blattwerk 9 Brustbilder, die z. T. als Köpfe aus Blättern hervorkommen. —

Die 4 Bilder sind wesentlich verschieden, gemeinsam ist ihnen aber doch der Grundzug der Composition: der liegende Jesse, aus dem der Stamm hervorgeht, dessen hervorragendste Vertreter David, Maria und Christus bleiben. Dieselben Züge kehren in anderen Handschriften wieder, gehören also der allgemeinen Entwicklung an, welche aber nicht allzu weit zurückreichen dürfte. Die Bilder des Stammbaumes Christi scheinen der Kunst des 1. Jahrtausends fremd zu sein,[1] eine der ältesten Darstellungen ist diejenige des Wyšehrader Evangeliars in Prag.[2] Doch verteilt sich dort das Bild auf viele Seiten, bildet also keine einheitliche Composition. Eine solche finden wir vielleicht zuerst im Salzburger Antiphonar,[3] doch auch hier nur in den Anfängen. Das Brustbild des Jesse hält eine Ranke, auf der Maria steht; zu Seiten unten Moses und Aaron, oben David und Salomon. Eine sehr reiche Composition bietet 50 Jahre später der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg.[4] Gott selbst hält den Stammbaum, Jesse, Maria, Christus sind in der Mitte stark betont, aber neben ihnen finden alle hervorragenden Gestalten des Alten Testaments nebst der gesammten Christenheit Platz. Im Evangeliar Heinrichs des Löwen (im Besitz des Herzogs von Cumberland) fehlt solche Composition, nur 5 Reihen von Brustbildern geben den Stammbaum; das Evangeliar des Trierer Domschatzes N. 142 A 124, Ende des 12. Jahrhunderts nimmt das Brustbild Jesses zur Grundlage, 7 weitere Brustbilder sind im Baume angebracht, die mitt-

---

1 Häufiger werden sie jedenfalls erst im 12. und namentlich 13. Jahrhundert, in diesem Sinne äussern sich auch Crosnier, iconographie chrétienne und Cloquet, Eléments d'iconographie chrétienne, S. 129.

2 Beissel, das Evangelienbuch des hl. Bernward. S. 15 f.

3 Lind, ein Antiphonar im Stifte St. Peter zu Salzburg. Wien 1870. Tf. 18.

4 Straub, le Hortus del. Tf. 25 u. 25 bis.

leren stellen David, Maria und Christus dar, den die 7 Tauben umgeben. Das Aschaffenburger Evangeliar aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts (Nr. 3) löst den Stammbaum in eine Menge einzelner Ahnenpaare auf.

Der feste Typus, wie er in den Grundzügen unserer Bilder uns entgegentrat, lässt sich seit etwa 1200 wiederholt nachweisen und zwar in zwei Abwandlungen; entweder werden an dem Stamme, der vom lagernden Jesse ausgeht, die Gestalten Davids, Mariae und Christi angebracht und weitere Ahnen etwa seitlich in den Verzweigungen des Baumes oder es thront Maria mit dem Kinde im Baume und alle anderen Vorfahren in den Rankenwindungen. Beispiele der ersteren Art sind ausser den Bildern unserer Gruppe: Hamburg, In scrinio 83 (Initiale B) — Bibel im Archiv des Domkapitels zu Merseburg, Bd. I Initiale F vor dem ersten Buch der Könige. Das hervorragendste Beispiel dieser Art ist die gemalte Holzdecke der Michaeliskirche in Hildesheim.[1] — Beispiele der zweiten Art in den Handschriften Maihingen Lat I. 2. 4°. 23. — Clm 17404. — Berlin Ms. Germ. 8°. 109 (Wernher von Tegernsee). — Donaueschingen, Nr. 185.

Die Verkündigung (II. IV. V. VIII. X. XIII. VI.$_3$)

II. Der Engel kommt von links eilig herangeschritten, die rechte Hand ist mit dem Redegestus auf Maria zu ausgestreckt, die Linke hält schräg herab ein Spruchhand: Ave Maria gratia plena. Rechts steht Maria, fast von vorn gesehen, das Haupt leicht geneigt, die Rechte flach vor der Brust ausgebreitet. Sehr ähnlich ist das Bild in VIII; ebenso diejenigen in IV und XIII, nur dass Maria in diesen beide Hände vor die Brust hält; in V und X streckt sie dem Engel beide Hände entgegen. Die Aufschrift des Spruchbandes ist in V am weitesten ausgeführt: Ave Maria gratia plena, dominus tecum;

[1] Farbige Abb. publ. von Kratz bei Storch und Kramer in Berlin, z. T. abgeb. bei Janitschek zu S. 160 u. ö. vgl. Beissel, der heil. Bernward. S. 63, daselbst weitere Litteraturnachweise.

benedicta tu in mulieribus; et benedictus fructus ventris tui. Amen. — Eine Andeutung der Oertlichkeit ist nur in IV und V gegeben, Maria und der Engel stehen unter einem architectonischen Aufbau; in X — und auch in IV (sic!) — ist natürlicher Boden gemalt.

VI_3: Der Engel kommt von links mit erhobener Rechten, mit der Linken das Scepter schulternd, Maria steht rechts ganz von vorn, der Kopf geneigt, die Rechte flach bis zum Halse erhoben, in der herabhängenden Linken die Spindel. Felsboden. —

Unsere Darstellungen sind, wenn wir VI_3 ausser Acht lassen, in allem Wesentlichen übereinstimmend. Uebereinstimmend vor allem in der ausserordentlichen Einfachheit der Composition. Wenn wir von den Andeutungen des Bodens oder des Hauses absehen, die beide für die Composition ohne Belang sind, beschränkt sich der Künstler auf die Gegenüberstellung der beiden Gestalten nur mit Verwendung des einen Spruchbandes. Und sind die Bewegungsmotive wenigstens der Maria ein wenig verschieden, so ist auffallend, wie das Spruchband immer wieder dieselbe Lage behält, schräg, nur in X senkrecht herabreicht. Indessen lässt sich diese Eigentümlichkeit auch ausserhalb unserer Gruppe belegen, z. B. in Wolfenbüttel, Cod. Helmst. 65, Paris, Ms. lat. 17961.

Von einem eigenen Typus unserer Gruppe kann also trotz der engen Uebereinstimmung der Bilder nicht die Rede sein. Wie gross die Aehnlichkeit ist, kann erst ein Blick auf die Menge stark abweichender Darstellungen in deutschen Miniaturen aus dem 12. und 13. Jahrhundert lehren. Schon in VI_3 ist so Vieles anders, das bezeichnende Spruchband fehlt, Maria hält die Spindel, der Engel ein Scepter. Ein byzantinisierender Typus hat eingewirkt, wie schon die Spindel beweist. Die byzantinische Kunst [1] bringt oft das Bild Mariae, wie sie vom Engel überrascht, von ihrem Sessel aufgestanden ist, die Rechte erhebt und in der

[1] Für byz. Darstellungen sei auf den Aufsatz von Millet, quelques représentations byzantines de la salutation angélique im Bull. de correspondance hellénique. 1894 verwiesen.

Linken die Spindel hält. Wir finden, zuweilen unter Fortfall der Spindel, Gestalten, die der Maria in VI_3 ganz ähnlich sind, vgl. z. B. im Gregor von Nazianz, Paris, Ms. gr. 510[1] und auf der Mosaiktafel des Dommuseums in Florenz.[2] Weitere aus solchen byzantinischen Vorbildern abzuleitende Darstellungen in Deutschland im Goslarer Evangeliar, in Maihingen Lat. I. 2. 4⁰. 24., Einzelblatt im German. Museum. Nr. 26.[3] Auf einen andern byzantinischen Typus geht das Bild im Karlsruher Evangelistar aus Bruchsal Nr. 1 und ebendort im Psalterium Lichtenthal 25, sowie im Marienleben des Wernher von Tegernsee in Berlin fol. 43^b zurück, wo Maria sitzend und spinnend vom Engel besucht wird. Es ist sehr bezeichnend, dass in diesen wenigen Beispielen, wo wir im 13. Jahrhundert in Deutschland eine Verkündigung mit sitzender Madonna treffen, der eigentümliche Zug des Umblickens zum Engel vorkommt, also Anlehnung an byzantinische Vorbilder unleugbar wird. Man vergleiche etwa die Darstellungen in Berlin, Ms. graec. 4^0 66, im griechischen Psalter vom Jahre 1066 im Brit. Museum[4] und ebenda im Evangeliar Harleian 1810.[5]

Doch kehren wir zur Vergleichung mit unseren Bildern zurück. Wenn wir von dem Motiv des Spinnens absehen, so bleibt doch in der Mehrzahl der deutschen Bilder das eine oder andere der schon berührten Elemente, wie Scepter des Engels und Sessel Mariae, oder es treten die Taube des heiligen Geistes oder Strahlen vom Himmel hinzu, kurz und gut es giebt nur wenig Darstellungen,[6] welche mit unseren hinsichtlich der Einfachheit verglichen werden können.

---

[1] Abb. in der Allg. Kunstgesch. von Knackfuss und Zimmermann, I, S. 377.

[2] Abb. Ztschr. für christl. Kunst IV. 1891. Tf. VIII.

[3] Phot. dieses und eines zugehörigen Blattes Nr. 27 verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Edm. Braun.

[4] Abb. Palaeographical Society. Tf. 53.

[5] Abb. Westwood, Palaeographia sacra.

[6] Um nur einige Darstellungen zu nennen, vor allem die erwähnten in Paris und Wolfenbüttel, dann Vaticana, Pal. lat. 31. — Nürnberg Germ. Mus. 56, 632. — Hamburg. In scrinio 84.

Die Heimsuchung. (II. VI_3).

II: Die beiden stehenden Frauen bilden die senkrechten Balken eines M, je mit ihrer linken Hand erheben sie ein Spruchband so, dass dieselben den im Winkel gebrochenen Mittelbalken ergeben. Auf den Spruchbändern steht: Magnificat anima mea dominum (Luc. I, 47.) und Unde hoc mihi, ut veniat mater domini mei ad me. (Luc. I, 43).

VI_3: Auf Felsboden mit Bäumen stehen die zwei Frauen sich gegenüber, Maria streckt beide Hände vor, Elisabeth die Rechte, in der Linken das Spruchband erhebend: Benedicta tu in mulieribus, benedict'. (Luc. I. 42). Neben Maria das Spruchband: Magnificat anima mea dominum et.

Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten.

(Geburt allein: II (p. 13) IV. V. VI_2. XIII. XV_1. — mit der Verk. II (p. 16). III. VI_3 — diese allein V. IX. X.)

In IV ist die Geburt unter einem architectonischen Aufbau dargestellt; auf einem streifenverzierten Polster liegt Maria, den Kopf auf die Rechte gestützt aus dem Bilde blickend, die Linke ruht am Schenkel. Das gewickelte Kind liegt rechts oberhalb Mariae auf einem Kasten und blickt zu ihr hinab. Wieder rechts vom Kinde sitzt Joseph, den Kopf in die linke Hand gestützt, ihm den Rücken zukehrend, aber zurückblickend. Auf dem hinteren Rande der Krippe stehen Ochs und Esel mit gesenkten Köpfen — wohl fressend; über ihnen bildet die Architectur einen hohen Bogen, in dem zwei Engelshalbfiguren erscheinen, die nach unten durch ein halbkreisförmiges (leeres) Spruchband abgetrennt sind. — Ganz ähnlich V: Maria hat aber die Linke vor die Brust gelegt, Joseph sitzt dem Kinde zugewendet, einen Krückstock in der Rechten, die Linke vorgestreckt. Ochs und Esel sind etwas mehr zur Seite gerückt, scheinbar emporsteigend gebildet, in der Mitte unter dreiteiligem Bogen die Engel, welche ein gerades Spruchband halten: Gloria in excelsis deo et in terra. (Luc. II, 14).

II (p. 13.): Maria liegt links auf dem Polster, die Hände ein wenig erhebend, das Kind liegt in der Krippe, ohne zur Mutter zu sehen, rechts sitzt Joseph. Oben die Köpfe von Ochs und Esel.

II (p. 16.): Maria liegt schräg auf dem Polster und streckt die Rechte ein wenig aus, das Kind blickt aus der Krippe (links von Maria) zur Mutter herab, Joseph, links sitzend, zu ihm hinauf. Ochs und Esel sind fast in ganzer Figur gebildet. Ein Stern lässt seine Strahlen auf das Kind herabfallen, von links oben fliegt ein Engel herbei. — III weicht nur in Einzelheiten ab, Maria liegt querüber, die Rechte vor die Brust haltend und zum Kinde hinaufblickend, das das Köpfchen zu ihr dreht. Links hockt Joseph, beide Hände anbetend vorgestreckt; die Köpfe von Ochs und Esel kommen hinter der Krippe vor. Architectur bekrönt die Scene, über ihr die Verkündigung an die Hirten.

Ganz anders ist die Geburt in VI_2, X und XV_1 gegeben. Maria befindet sich halb liegend, halb sitzend auf der linken Seite auf einem Polster, so dass ihre Beine quer über das Bild liegen; sie greift mit beiden Händen nach dem auf einem Kasten rechts von ihr liegenden, gewickelten Kinde, welches ihr schon den Kopf entgegenstreckt. Rechts sitzt Joseph, die Linke auf einen Krückstock gestützt, die Rechte im Schoss, nur in X steht er, stützt die Rechte auf den Stock und streckt die Linke vor. Ueber der Krippe die Köpfe von Ochs und Esel und darüber ein Stern im Kreise. In XV_1 kommen in den oberen Bildecken je eine Engelshalbfigur mit einem Spruchbande: Gloria in excelsis deo pax und Christus natus vobis (nach Luc. II, 11) hinzu, oben auf dem Bildrande ist Architectur aufgebaut. Noch reicher sind die Zuthaten in VI_2, über den Köpfen von Ochs und Esel zieht sich ein Streifen felsiger Landschaft hin, erst darüber steht der Stern. Aus den vier ausgebogenen Bildecken kommen oben die Brustbilder je eines, ein Weihrauchbecken schwenkenden Engels vor, unten links das eines jugendlichen bartlosen Mannes, rechts das eines bärtigen mit einer Mütze, der eine Frucht emporhält. Beide werden verbunden durch ein an der Bildeinfassung sich hinziehendes Spruchband. — Solchem Vorbild nachgeahmt ist auch XIII, wo Maria beide Hände erhebt, als wollte sie nach dem Kinde greifen; das Kind blickt zu ihr herab, rechts sitzt Joseph, die Rechte vor die

Brust, die Linke in den Schoss legend, Ochs und Esel strecken ihren Kopf über die Krippe vor.

Die Verkündigung an die Hirten ist in II und III am engsten mit der Geburt verknüpft (VI_3 s. u.). In III ist oberhalb der Geburt (über der bekrönenden Architectur) eine felsige Landschaft mit einigen Bäumen und Tieren angebracht, dazu vier Hirten, zwei jederseits des Berges, links ein alter, der erschreckt die Hände vorstreckt, und ein junger, der ins Horn stösst, rechts ein junger, der sich auf seine Keule stützt und rückwärts in die Höhe blickt, sowie ein alter mit einem Horn, der anbetend die Hände erhebt, denn über dem Berg erscheinen in halbkreisförmiger in das Bild hinein sich erstreckender Ausbuchtung des Rahmens drei Engelshalbfiguren mit Spruchbändern: Annuntio vobis gaudium magnum — Gloria in excelsis deo — natus est vobis hodie salvator. (nach Luc. II, 10. 14. 11.) — In II ist die Darstellung auf dem schmalen Raum neben der Geburt zusammengedrängt, ein alter Hirt auf einem Felsen, ein junger unten daneben, jeder eine Hand emporstreckend, blicken zum Engel auf, der mit dem Spruchband: Ecce evangelizo vobis gaudium magnum aus den Wolken erscheint. Einige Tiere deuten die Heerden an.

In V ist eine ganze Seite dem Bilde gewidmet, eine grosse Berglandschaft zieht sich schräg hinauf, verschiedene Pflanzen und Tiere beleben sie, z. B. ein Ziegenbock, der an einem Baum in die Höhe springt (ähnlich in III); oben auf der Bergspitze sitzt ein Hirte, den Kopf in die Hand stützend, ein zweiter weiter unten mit einer Keule in der Hand, blickt empor zum Engel, welcher aus der linken Bildecke aus Wolken hervorfliegt und das Spruchband flattern lässt: Puer natus est nobis et filius datus est nobis (nach Is. IX, 6).

Ganz einfach sind die Initialbilder in IX und X: ein Hirt mit einer staunend erhobenen Hand und einer Keule in der andern steht neben einigen Tieren, ihm erscheint von links oben der Engel.

In VI_3 sind Geburt und Verkündigung einheitlich componiert: Maria liegt halb aufgerichtet auf einem Polster in der Landschaft und umfasst mit beiden Händen das gewickelt im Kasten liegende Kind, in den Ochs und Esel schauen. Rechts sitzt Joseph, die Rechte vorstreckend, die Linke im Schoss, hinter ihm werden

vier Hirten und Schafe knapp sichtbar. Oberhalb eines Bergrandes, der in der Höhe der genannten Figuren sich hinzieht, erscheinen Engelshalbfiguren, einer den Hirten mit dem Spruchband: Annuntio vobis gaudium, fünf dem Kinde: Gloria in excelsis deo et in terra pax hominibus. Auf der Höhe ein Baum und ein Busch. —

Zwei verschiedene Typen der Darstellung der Geburt lassen sich in unseren Handschriften (ausser VI_3) je in mehreren Beispielen belegen, zusammen zu betrachten sind zunächst die Bilder in II-V; auch diese zerfallen wieder in zwei Gruppen; IV und V werden von einem dritten Vorbilde abhängig sein, welches ungemein charakteristische Züge besessen haben muss, aber frei wiederholt ist. Man beachte die in die Krippe steigenden Tiere, den Engelschor, die Lage und Haltung Mariae; nur der Joseph ist ganz verschieden. — Die andern drei Bilder stehen mehr vereinzelt; recht lehrreich für das Verhältnis von Bild zu Bild, bezw. des Künstlers zu den Typen ist die Verschiedenheit der beiden Bilder in II, die doch wahrscheinlich von einer Hand gemalt sind. Am ehesten lassen sich II (p. 16) und III als zwei freie, dem Raum angepasste Wiederholungen eines Typus ansehen, ist ihnen doch neben der allgemeinen Anordnung der Figuren das Motiv gemeinsam, dass Mutter und Kind sich ansehen, freilich sind die beiden Joseph recht verschieden. Das Bild in III dürfte den Typus in grösserer Reinheit bewahrt haben, II lässt sich als eine ins Breitbild verwandelte Wiederholung ansehen: die Composition ist dürftig, vergeblich sucht der Künstler sie dem Raume anzupassen; die Vereinigung der Geburt mit der Verkündigung an die Hirten, die in III ungezwungen ist, gelingt in II nicht; einer der Hirten kommt gewissermassen unter das Lager Mariae zu stehen, Felsen dienen zur Raumausfüllung, ganz unmotiviert erscheint der Engel neben dem Esel, die bekrönende Architectur, welche III mit IV und V gemeinsam ist, musste aus Platzmangel wegbleiben. — Das Bild in II (p. 13) ist ohne wesentlich abweichende oder neue Züge, gewissermassen ein Auszug aus den vorigen, der ganz dem knappen Raume angepasst ist.

Den anderen klar zu scheidenden Typus weisen die Handschriften VI_2, X, XIII, XIV_1 auf; sie stehen viel enger zusammen als die fünf erstgenannten. Das Bild in X ist auf die Hauptpersonen beschränkt, in XV_1 um die Engel bereichert und in VI_2

um die Berglandschaft, welche wohl nur eine Erinnerung an Darstellungen der Geburt in der Höhle ist. Ebenso sind wohl die beiden Halbfiguren in VI_3 in den unteren Bildecken Propheten, welche der Bildform ihre Zufügung verdanken mögen. XIII erweist sich als eine geringe Nachahmung, die Armbewegung Mariae scheint missverstanden, es entspricht dies nur der rohen Ausführung. Die Uebereinstimmung der Bilder ist aber eine so grosse, dass es unbedenklich ist, einen Typus als gemeinsames Vorbild aufzustellen, dem die Grundzüge der Composition und selbst Einzelheiten, wie die Form des Sternes, des Judenhut Josephs (in II-V nicht!), die Wickelung des Kindes, angehören müssen.

VI_3 lässt sich wieder ohne Zwang nicht einordnen, die Composition erinnert ein wenig an II, in den Einzelheiten fehlt die Aehnlichkeit aber wieder, ja Maria hat ihre nächsten Verwandten in VI_3 u. s. w. Grundsätzlich verschieden ist das Bild indessen erst durch die Verlegung der Scene in die Landschaft, welche wir von dem kümmerlichen Rest in VI_2 abgesehen, nur für die Verkündigung an die Hirten verwandt fanden.

Es wäre ein vergebliches Bemühen, wollten wir aus diesen verschiedenen Typen bestimmte gemeinsame Charakteristika herauslesen. Es bleiben nur die auf dem Polster liegende Maria, das Kind in der Krippe, Joseph, die Tiere und meist die Engel. Treten wir mit diesen Momenten den zahllosen deutschen Darstellungen des 12.—13. Jahrhunderts gegenüber, so überzeugen wir uns schnell, dass eine Scheidung auf dieser Grundlage zu den unmöglichen Dingen gehört. Wollen wir trotzdem die iconographische Zusammengehörigkeit unserer Bilder klarstellen, so können wir nur einen negativen Wahrscheinlichkeitsbeweis erbringen. Wir müssen uns darauf beschränken, die Zurückhaltung unserer Bilder einiger weitverbreiteten Elementen gegenüber zu betonen.

Zunächst ist die Verlegung der ganzen Scene in die Landschaft, wie in VI_3, durchaus nichts Ungewöhnliches, es ist also auffallend, dass unsere Handschriften abgesehen von dem Rest in VI_2 sich gegen die Anbringung derselben so ablehnend verhalten. Die Landschaft, gewöhnlich mehr oder minder deutlich als Höhle charakterisiert, findet sich immer in byzantinischen Bildern, durch-

aus nicht selten im 13. Jahrhundert auch in deutschen Miniaturen, z. B. Clm. 17403. — Karlsruhe, Bruchsal 1. — Maihingen Lat. I. 2. 4°. 24. — Aschaffenburg Nr. 3. — Nürnberg Stadtbibl. 4°. 2. — Vaticana, Pal. lat. 26. — Evangeliar im Rathaus zu Goslar, an eine solche mag VI_3 sich anschliessen. In vielen andern ist die Geburt in einen Stall verlegt und darum Architectur herangezogen, dreimal ist sie bei uns zwar verwandt, sie bildet aber immer doch nur eine Einfassung ohne Einwirkung auf die Composition selbst; anders ist es aber, wenn z. B. im Maihinger Psalt. Lat. I. 2. 4°. 23 das Kind unter einem Kuppelbau liegt oder im Evangelistar des Brandenburger Domkapitelarchivs Kind und Mutter unter einem hohen, Joseph unter einem niedrigen Kuppelbau sitzen oder wenn im Hamburger Psalter In scrinio 84 die obere Bildhälfte von einem Turmbau gefüllt wird.[1]

Begnügen wir uns festzustellen, dass unsere Künstler im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen die Geburt nur mit geringer Andeutung der Oertlichkeit (meist als Stall) darzustellen beliebten. Ehe wir auf einige Eigentümlichkeiten im Einzelnen eingehen, dürfen wir nach dem Ursprung des Typus fragen, der — wenn wir trotz der vielen Verschiedenheiten von einem solchen sprechen wollen — in der deutschen Kunst der Zeit herrschend ist. Es zeigt sich da, dass er aus einer eigenartigen Mischung abendländischer und byzantinischer Elemente besteht. Von der byz. Kunst geschaffen, ist das Polster, auf dem Maria liegt,[2] ferner die viereckige, hochgemauerte Krippe. Freilich beweisen diese beiden Stücke nichts für einen byz. Einfluss in unserer Zeit, geschweige denn auf unsere Handschriften, denn sie haben sich schon im sechsten und den folgenden Jahrhunderten im Abendlande verbreitet.[3]

Noch andere Elemente in unseren Bildern sind in letzter Linie in Byzanz zu Hause, so der Stern über der Krippe, die Engel und die Höhle, auch diese Stücke sind weit verbreitet,

[1] Oft schauen Ochs und Esel aus Fensteröffnungen auf das Kind; z. B. Braunschweig. Handschrift im Museum Handschrift Nr. 55; Kassel, Ms. theol. fol. 59; Evang. Heinr. d. Löwen; Hildesheim, Domschatz, Evang. des Ratmann; Wolfenbüttel Cod. Helmst. 997.

[2] Vgl. Max Schmid, die Darstellung der Geburt Christi. Entwicklungsgeschichtliche Studie. Stuttgart 1890.

[3] Vgl. Schmid, a. a. O. S. 111 ff. 115 ff.

wenn auch nicht so allgemein wie Polster und Krippe. Sie nötigen also ebensowenig zur Annahme direkten byz. Einflusses. Ein solcher wird aber unzweifelhaft für IV und V, bezw. ihr gemeinsames Vorbild anzunehmen sein. Freilich handelt es sich auch hier nur um Einzelheiten, die Gesamtanordnung, namentlich die Verlegung der Geburt in den Stall, ist abendländisch, kurz eine gänzliche Umgestaltung thäte not, um den Bildern ein byz. Aussehen zu geben. Trotzdem ist die Einwirkung eines byz. Vorbildes nicht zu verkennen, zunächst auf Maria. Ihre Haltung, vom Kinde abgewandt, den Kopf aufstützend, eine Hand lässig ruhend, finden wir mehrfach in Byzanz, so in der Vaticana, Cod. gr. 1156 fol. 278ª (vergl. Schmid, Nr. 26, daselbst Abb. u. Litt.) und fol. 278; andere Beispiele mit grösseren oder geringeren Abweichungen bei Schmid (vgl. bes. Nr. 22. 29. 35ª. 36. 38. 39ᵇ. 40). Auffallend ist an der Gestalt die gänzliche Abwendung vom Kinde, sie dürfte für eine byz. Darstellung erfunden sein, welche das Christkind zweimal zeigte, einmal in der Krippe und dann in der Badescene, die Mutter wandte sich dann eben dem Bade des Neugeborenen zu.[1] Wurde in Wiederholungen die Badescene weggelassen, ohne die sonstige Composition zu ändern, so blieb die Wendung der Mutter und entstand der Eindruck der Teilnamlosigkeit. Nahe lag diese Gefahr besonders da, wo ein abendländischer Künstler ein derartiges Vorbild hatte, entlehnte er solchem doch nur in seltenen Fällen die Badescene. Ueberhaupt sind ähnliche Gestalten Mariae sehr selten in deutschen Darstellungen, von einer Reception der Figur ist keine Rede.

Wie Maria, so ist auch der Joseph in der Geburt in IV einem byz. Vorbilde entlehnt, nicht auch in V, dort ist die charakteristische Figur durch eine abendländische ersetzt. Es ist ein bezeichnender Zug der byz. Darstellungen, dass sie in ihren, den abendländischen Compositionen gegenüber weiträumig zu nennenden Bildern ihm einen recht entlegenen Platz anweisen, auf dem er denn nachdenklich die Hand an den Kopf legend sitzt. Wir können ihn wiederholt genau in der Haltung von IV wieder nachweisen: sich zur Geburtsscene umblickend, den Kopf in die

[1] Vgl. Ferd. Noack, die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance. Darmstadt 1894. S. 24.

Hand gestützt, die andere im Schosse, ein Bein etwas vor, das hintere zurückgesetzt, sitzt er da: man vergleiche z. B. das Vaticanische Menologium (Schmid Nr. 25), Berlin Ms. graec. 4°. 66 (Schmid, Nr. 31), die Elfenbeintafel in Ravenna (Schmid, Nr. 37) u. a. Im Abendlande sind ähnliche Gestalten selten und stets aus byz. Einwirkung zu erklären.

Noch ein Punkt lässt sich in IV an byz. Einfluss denken, es sind die Engel über dem halbkreisförmigen Spruchband, in V ist auch hierin die Eigentümlichkeit verwischt, dafür müssen wir hier die Erscheinung der Engel der Verkündigung an die Hirten in III mit berücksichtigen. In allen drei Fällen nehmen sie etwa eine halbkreisförmige Fläche am Himmel ein. Diese Art des Erscheinens ist selten, sie findet sich vorwiegend in Bildern, wo über der Geburt noch die Verkündigung an die Hirten angebracht ist,[1] ohne die Verkündigung z. B. im Evang. des hl. Bernward (Beissel, Evang. des hl. B. Tf. VI). In Byzanz ist die halbkreisförmige Angabe des Himmels sehr häufig, aber mit Engeln darin kenne ich sie bei der Geburt nur im Evangeliar der Vaticana Cod. graec. Nr. 2 (Schmid, Nr. 30). Sie ist also ein weit verbreitetes Element; sehr eigenartig ist wie in IV und V der Himmelsbogen verschwindet und in Architectur und Spruchbändern nachgebildet wird.

Auf IV und V, bezw. ihr gemeinsames Vorbild muss also eine byz. Vorlage eingewirkt haben. Trotzdem ist der abendländische Gesamteindruck gewahrt geblieben, bezeichnend ist dafür besonders der Umstand, dass eine gewisse Corresponsion zwischen den Gestalten Marias und Josephs geblieben ist, die in andern Bildern noch viel deutlicher zum Ausdruck kommt. Es zeigt sich darin gewiss abendländische Tradition (vgl. Vöge, a. a. O. S. 262) gegenüber der byzantinischen, welche den Joseph zu einer Nebenfigur machte. Dem entsprechend ist denn auch gewöhnlich im

[1] So z. B. Karlsruhe, Evangelistar aus Bruchsal Nr. 1; Wolfenbüttel. Cod. Helmstadt 997; Bamberg Cod. A II 52, fol. 25a, Paris, Bibl. nat. Cod. lat. 12117, abgeb. bei Rohault de Fleury, La Sainte Vierge I, Taf. 22. Rom, Vaticana, Cod. lat. 3548. XI. Jahrhundert, abgeb. bei Ebner, das missale Romanum. Iter Italicum. S. 211; Udine, Bibl. capitolare Cod. 76. V. mbr. 4°. XI. Jahrhundert, vgl. Ebner, a. a. O. S. 261.

Abendlande Joseph der Handlung zugewandt, wenngleich es auch hier an einer Bethätigung für ihn fehlt. Selten ist der Zug, dass er das Kind anhetet, wie in III. Ziemlich häufig hat er den Judenhut, den auch eine bestimmte Reihe unserer Bilder einführte.

Wie Joseph ist auch Maria im Abendlande selten so teilnahmlos wie in IV. Es ist gewöhnlich, dass sie eine Hand zum Kinde erhebt. Wenn diese dann vom Kinde ergriffen wird, ist allerdings meist das höchste Mass von Lebendigkeit und Intimität im Verhältnis der Mutter zum Kinde erreicht: es bedeutet einen wesentlichen Schritt über das Hergebrachte hinaus, wenn VI_2, VI_3 u. a. sie das Kind zärtlich umfassen lassen. Es ist beachtenswert, dass gerade diese Bilder als die jüngsten unserer Gruppe bezeichnet werden müssen. Möglich, dass in einem dieser Beispiele der Zug zum ersten Male in die Darstellung eintritt, es entzieht sich das der genauen Datierung, jedenfalls lässt er sich erst am Ende der romanischen Periode öfter belegen (z. B. Aschaffenburg Nr. 3. — Hamburg, in scrinio 83). Freilich muss dazu bemerkt werden, dass bereits in einer beträchtlichen Anzahl byz. Darstellungen die Mutter das Kind ergreift, vgl. Schmid, Nr. 29. 30. 34. 39. 39[a], ferner die Mosaiken in der Cappella Palatina und in der Martorana in Palermo. Das Motiv an sich ist also schon byzantinisch, die Ausgestaltung hier aber eine ganz andere als im Abendlande.

Die Anbetung der heiligen drei Könige. (II. IV. V. VI_3).

II: Rechts sitzt Maria, fast ganz von vorn gesehen, auf dem Throne und hält das Kind auf ihrem Schoss, beide strecken die Rechte aus, das Kind hält in der Linken die Rolle, die Mutter mit der Linken das Kind; am Himmel steht dicht neben ihnen der Stern. Von links kommen die heiligen drei Könige, in den drei Lebensaltern dargestellt. Der älteste reicht tief niederknieend einen goldenen runden Gegenstand hin, die beiden andern stehen links mehr im Hintergrunde, jeder in einer Hand eine Büchse haltend, die andere redend erhebend. Der ältere von beiden dreht sich halb nach seinem jüngeren Genossen um.

VI_3: Auf hochgebautem Throne sitzt Maria mit dem Kinde auf dem Schosse, beide ganz von vorn gesehen, links von ihnen kniet der älteste König, eine Büchse hochhaltend, die beiden

andern (in mittleren und jüngeren Jahren) stehen weiter links hinten, ihre Geschenke erhebend.

Ganz abweichend und eigenartig sind die Bilder in IV und V: Hier sitzt die Madonna in reichster Gewandung (unterer und oberer Tunica, Mantel, Kopftuch und Schleier), eine Krone auf dem Haupte, auf einem mit einem Polster belegten Thron; auf ihrem Schoss das Kind, mit der Rechten nach dem Schleier der Mutter greifend, die Linke an die Wange legend. In die vier ausgerundeten Ecken der Bildumrahmung sind die heiligen drei Könige und ein Prophet gestellt, links unten der älteste, ein Knie beugend, mit der Rechten eine Schale oder runden Gegenstand hochhaltend, mit der Linken, wie in II, den Mantel fassend, in V steigt er scheinbar über den Bildrand, in IV verschwindet das linke Bein dahinter. Links oben der zweite König sich verbeugend (in mittleren Jahren, bärtig), in der Rechten hält er ein Gefäss, dessen Deckel er mit der Linken abnimmt. Rechts oben der dritte, jüngste, in Stellung und Bewegung dem vorigen ähnlich. In der vierten Ecke endlich eine jugendliche — nur in V wenig bärtige — Gestalt, gekrönt, die Rechte am Mantel, in der der Linken ein hochhinaufragendes Spruchband, in V hat er das Spruchband in beiden Händen, auf ihm steht: Et adorabunt eum omnes reges omnes gentes [terrae] servi [ent ei] (Ps. 71, 11.).

Die Darstellungsweise in II und VI_3 schliesst sich an die in der Zeit allgemein übliche an. Die Abweichungen anderer Bilder sind nur geringfügiger Natur, insbesondere ist das Verhalten der beiden jüngeren Könige steten Schwankungen unterworfen. Der Typus der Anbetung mit dem knieenden König geht bis auf karolingische Zeit zurück.[1] Auffällig ist nur, dass VI_3 an Stelle des Typus der Madonna von II, welcher bis ins Einzelne hinein, wie z. B. die Handhaltung, traditionell ist,[2] eine thronende Madonna einführt, genau, wie sie in derselben Handschrift als Einzelbild vorkommt.

Ausschliesslich unseren Handschriften eigentümlich ist der Typus der Anbetung von IV und V, vielleicht dürfen wir ihn kaum so nennen: die thronende Madonna mit dem Kinde ist die Haupt-

[1] Leitschuh, Gesch. der karolingischen Kunst. S. 153.
[2] Vgl. Vöge, a. a. O. S. 286.

sache. Man könnte den Typus aus einer Anbetung mit Trennung der Madonna und der Könige auf 2 Blätter ableiten wollen. Eine solche Zweiteilung schon in Clm. 4452, Cim 57 (Vöge. S. 24); sie ist auch im 12. und 13. Jahrhundert nachzuweisen (z. B. Paris, Cod. lat. 17961, Kassel, Ständ. Landesbibl. Ms. theol. fol. 59). Zu vergleichen ist auch die Darstellung im Chronicon Zwifaltense minus in Stuttgart (Hist. fol. 415): die Bildseite nimmt eine Art Vierpass ein, in der Mitte thront in der Mandorla die Madonna mit dem Kinde, links unten stehen die „magi", der vorderste, älteste hält, die Kniee beugend, auf den mit einem Tuch bedeckten Händen eine Schale hoch gegen das Mittelbild empor; es ist hier deutlich, dass die Darstellung aus einer der gewöhnlichen Art zurecht gemacht ist; der älteste König ist überlang geworden, um trotz der knieenden Stellung die nötige Höhe zu erreichen, die beiden jüngeren sind fast ausser Beziehung zu Maria, nur ihre Augensterne sind nach oben gerichtet. Nicht viel besser gelang es dem Maler von Clm. 2641 c. pict. 74 die Darstellung in den beiden kreisförmigen Oeffnungen eines B unterzubringen: oben thront die Madonna, unten stehen die Könige, der vorderste hält sein Geschenk hoch. Der Zusammenhang ist auch hier zerrissen. In ähnlicher Weise könnte man sich auch in IV und V die Composition entstanden denken; dafür spricht die genaue Uebereinstimmung des ältesten Königs mit dem Bilde in II, er liess sich zwanglos in der neuen Composition unterbringen; die beiden jüngeren wurden ein wenig vornüber gebeugt, um sich besser dem Raume anzupassen und da sie in ihrer neuen Stellung nicht ohne Beziehung zur Madonna zu denken sind, wurde ihnen das Motiv des Oeffnens der Gefässe beigelegt; der Prophet endlich verdankt seine Zufügung dann nur dem Umstande, dass die vierte Bildecke nicht leer ausgehen konnte.

Gegen diese Entstehungs-Erklärung spricht indessen, dass die Gruppe den Maria mit dem Kinde weder mit der aus der Anbetung in II noch mit den thronenden Madonnen in II, IV, VI_3 übereinstimmt, sondern uns wegen ihrer Eigenartigkeit noch bei Betrachtung der Madonnenbilder zu beschäftigen haben wird. Dass der Typus keiner Anbetung entlehnt sein kann, beweist schon das Fehlen jeder Rücksichtnahme auf die Könige in Ausdruck und Bewegung von Mutter und Kind, was uns in viel geringerem Grade auch schon bei VI_3 aufgefallen war. Frei-

lich kommt etwas Derartiges vereinzelt im späten 13. Jahrhundert in Darstellungen der Anbetung der Könige vor, so im Psalter des Germanischen Museums 56, 632, und in dem genannten Psalterium in Besançon; wir finden dort wieder Mutter und Kind ganz mit sich beschäftigt. Indessen ist in diesen Beispielen wie in VI_3, die übliche Composition mehr oder minder bewahrt trotz der Abweichung der Gruppe der Mutter mit dem Kinde.

Dieses Fehlen des herkömmlichen Compositionsschemas macht es auch unwahrscheinlich, dass die Bilder in IV und V als Illustration des auf dem Spruchbande Davids stehenden Verses entstanden seien: Reges Tharsis et insulae munera offerent, reges Arabum et Saba dona adducent: Et adorabunt eum omnes reges terrae: omnes gentes servient ei. Ps. 71, v. 10—11., — obwohl sich Darstellungen der Anbetung bei Ps. 71, v. 10 sowohl im Albanipsalter (Goldschmidt a. a. O. S. 109) als im Stuttgarter Psalter (Bibl. fol. 23) finden. Wir müssen also annehmem, dass das Bild der thronenden Madonna der Ausgangspunkt für die Entstehung der Composition gewesen sei, die Anbringung der übrigen Figuren erklärt sich dann aus der wiederholt betonten Vorliebe der Maler für die Ausfüllung von Bildecken, Halbkreisen und dgl. mit Propheten oder anderen in losem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehenden Gestalten, hier unter Benutzung eines Bildes der Anbetung der Könige. Bei der vereinzelten Stellung der beiden Bilder — und dass wir sie ausserhalb unserer Gruppe nicht wiederfinden, erklärt sich, wenn wir an ihrer Entstehung aus der unserer Gruppe eigenen Compositionsweise festhalten — ist ein Zurückgehen auf ein gemeinsames Vorbild wahrscheinlich, die Abweichungen des rohen Bildes in V machen eine directe Benutzung von IV unglaubhaft.

Die Darbringung im Tempel.
(II. IV. V. VI_1. VI_3. VII. VIII. IX. XI.)

Für die Darstellungen (ausser VI_3) ist entweder der Augenblick gewählt, in dem Maria dem Simeon das Kind reicht oder derjenige, in dem dieser es Maria zurückgiebt. Die Scene geht immer unter einer Architectur vor sich, welche nur in dem Ini-

tialbilde in VI_1 fehlt. Die Mitte des Vordergrundes nimmt ein Altar ein, über dem in V und VII—IX eine Lampe hängt, an ihrer Stelle in II ein Vogelbauer. Eigentümlich ist IX ein auf 6 (4 sichtbar) Säulen ruhendes Kuppelciborium über dem Altar, über das wieder ein Tuch gehängt ist. Auch im Figürlichen sind die Darstellungen wenig verschieden; zunächst decken VI_1-VIII sich fasst Zug um Zug: auf dem Altartisch, nur weiss eingezeichnet zwei Tauben, Maria, links, hält mit beiden Händen das Kind am Knie und Rücken (bezw. Arm) in einer Weise, dass das Kind zu schweben scheint. Das Kind bewegt lebhaft Händchen und Beinchen und blickt zur Mutter hin. Der alte Simeon steht rechts mit gesenktem Haupte zum Kinde aufblickend und beide Hände geradeaus entgegenstreckend, um es in Empfang zu nehmen.

Wesentlich verändert sind II, IV und V; in V sitzt das Kind noch auf der Rechten Mariae, deren Linke seinen Rücken stützt, streckt aber dem Simeon, welcher seine Arme ausbreitet, um es hinzunehmen, die Rechte entgegen, die Tauben hat eine Frau hinter Maria, wohl Hanna in der Hand. In IV ist die Gruppe dahin abgeändert, dass Simeon das Kind mit beiden Händen ergreift, während es noch von Maria gehalten wird; das Kind, fast ganz von vorn gesehen, streckt eine Hand auf Simeon zu und streichelt mit der andern, zurückblickend, seine Mutter. Hanna (?), hier ohne Nimbus steht wieder mit den Tauben hinter Maria. In II sitzt das Kind schon ganz auf der Linken Simeons, der es mit der Rechten unter dem Arm gefasst hält, und streckt eine Hand zur Mutter hin, sieht aber auf Simeon. Die Mutter hält noch ein Beinchen, hinter ihr wieder Hanna (?) mit den Tauben. Auch in XI hat Simeon das Kind auf seinen mit einem Tuche bedeckten Händen, Maria aber ergreift beide Hände des Kindes, um es zurückzunehmen. Hinter ihr steht Joseph und hält auf einem weissen Tuch die Tauben, hinter Simeon hat wieder Hanna (?) Platz gefunden. Aehnlich ist die Anordnung in IX, Maria reicht das Kind aber erst Simeon zu, der mit verdeckten Händen es in Empfang nehmen will, Joseph mit Judenhut trägt die Tauben, Hanna eine lange Kerze.

Ganz anders ist der Vorgang in VI_3 aufgefasst, hier reicht Joseph das ganz von vorn gesehene segnende Kind auf

seinen verdeckten Händen dem Simeon zu, der mit vorgestreckten Händen, in reicher Tracht hinter dem Altar steht. Hinter Joseph drei Frauen, zuvorderst Maria mit erhobenen Händen, dann Hanna mit dem Spruchband „Exultavit cor meum" (I Reg. II. 1), zwischen beiden im Hintergrund eine dritte (Elisabeth?) mit den Tauben.

Ein festes Schema finden wir in VI_1—VIII ohne nennenswerte Abweichungen wiederholt, auch die Bilder in II, IV, V schliessen sich zusammen, sowie in den Hauptzügen IX und XI. Wir bekommen so drei Gruppen mit einer steigenden Personenzahl durch Zufügung von Elisabeth, bezw. Hanna und Joseph. Nur VI_3 lässt selbst die allgemeinste Aehnlichkeit vermissen.

Die Anordnung der Darstellung der Darbringung scheint im 12.—13. Jahrhundert allgemein[1] dieselbe gewesen zu sein, wesentlich abweichende Scenen wie VI_3 sind ausserordentlich selten.

Besondere Beachtung verdient darum die Anbringung des kuppelförmigen Altarciboriums in IX; wenn auch eine architectonische Einfassung sich oft findet, so ist ein Ciborium doch ganz selten.[2] Da es aber andererseits in byz. Bildern[3] die Regel ist, so dürfen wir in ihm eine Entlehnung aus einem byz. Bilde sehen.

Die Flucht nach Aegypten. (X).

Maria, das Kind im Arm, sitzt auf dem Esel, welcher nach rechts schreitet.

---

[1] z. B. Karlsruhe, Evangelistar aus Bruchsal. Nr. 1. — Clm. 11308. 17403. — Bamberg, A II 47. — Stuttgart. Brev. 4°. 125. — Rom, Vaticana, Pal. lat. 26. — Maihingen. Lat. I. 2. 4°. 24. — Paris Ms. lat. 17961 u. a.

[2] Brandenburger Evangelistar. — Clm. 15905.

[3] z. B. Paris, Ms. gr. 510. Abb. Pokrowski, das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, vorzüglich den byzantinischen und russischen. St. Petersburg 1892. Abb. 53. S. 104; Moskau, Bibl. synodale, Ms. gr. 183. Abb. Copies photographiées des miniatures des mss. gr. conservés à Moscou. Publié par le musée de Moscou. Moskau 1862 f. II. Taf. 2. — Berlin, Ms. graec. 4°. 66, ebenda auf byz. Elfenbeinrelief auf Ms. theol. fol. 3. — Gelati, Evangeliar. Abb. Pokrowski, Min. des Evang. des Klosters G. St. Petersb. 1887. Taf. V.

Der Kindermord. (X. XIV.)

XIV: Links thront König Herodes, mit der erhobenen Rechten den Mordbefehl gebend, in der Linken ein Scepter, hinter ihm ein bekränzter Diener mit dem Schwert. Rechts 2 ganz gepanzerte Krieger auf den Leichnam eines Kindes tretend. Der eine durchsticht ein zweites Kind, das er am Arme hochhält, rechts steht die wehrlose Mutter. — In X nur der thronende Herodes, den Mordbefehl gebend, und ein Krieger ein nacktes Kind, welches er an den Haaren hochhält, durchstechend.

Christus im Tempel. (X.)

Der jugendliche Christus sitzt zwischen 4 Juden (mit Spitzhüten).

Die Taufe Christi. (I-VI_1, VI_3-IX, XI.)

Christus steht stets in der Mitte der Composition ganz nackt im Wasser, entweder ist er ganz von vorn gesehen (I, IV-VI_1, VII-VIII, XI) oder ein wenig nach rechts gewandt (II, III, IX), meist hat er die Rechte mit dem Redegestus vor die Brust erhoben (I, IV-VI_1, VII-VIII, XI) oder weist mit ihr (mit dems. Gestus) auf Johannes (III, IX), in II hält er sie vor die Scham, wie in I, VI_1-VIII die Linke, welche sonst herab hängt (IX) oder seitlich ausgestreckt ist (II-IV, XI). Ueber Christi Haupt schwebt die Taube (IV-VIII), im Kreise in I und III, in einer Mandorla in XI, sie fehlt nur in II und IX, beide Male nur infolge Raummangels. In I, III, IV, VI_1-VIII ragt die Hand Gottes über ihr herab, in I, III, IV, kommt sie aus Wolken vor, in V sind die Wolken da, fehlt aber die Hand. In I, III, IV, VII, VIII gehen vom Himmel Strahlen aus.

Der Jordan steigt unvermittelt bergartig auf und erhebt sich bis über die Hüften Christi, nur in IX bis an seinen Hals, in V, IX und XI ist er von Fischen belebt. Zu beiden Seiten (in II und IX nur rechts) erheben sich Felsblöcke — ohne Zusammenhang mit dem Wasser (in IX anstossend). Auf ihnen die übrigen Gestalten, rechts Johannes mit längerem (I—IV) oder kürzerem (VI—VIII, XI?) Gewand bekleidet, über dem er in I und III bis

VIII ein Fell, II und XI einen Mantel trägt; in IX hat er nur das Fell. Die Rechte breitet er gewöhnlich über Christi Haupt aus oder erhebt sie mit dem Segensgestus (III, IV), die Linke hält er vorgestreckt, in IX mit einer Büchse, in XI mit einer Schale, in II mit einer Rolle.

Auf dem Ufer links finden einer oder mehrere Engel (s. u.) Platz. In I—IV und VIII steht voran ein Engel in ausserordentlich reicher Gewandung, deren nicht überall wiederkehrende Bestandteile eine untere und eine obere, reich besetzte Tunica sind, dazu Hosen, Schuhe und ein Tuch, das meist von der linken Schulter über die Hände fällt; dieser Engel ist nur in IV und VIII geflügelt. An seiner Stelle steht in VI_1 und VII ein Engel in einfacher Gewandung, der anbetend beide Hände vorstreckt, in V, IX und XI hat er die Hände unter einem Tuche, nur in VI_1 und IX (Initialbilder!) ist er ohne Flügel. Ein weiterer Engel steht hinter dem ersten in I—IV und XI, in I auch hinter dem Täufer, die Gewandung ist ähnlich der des ersten, nur tritt in I, II und III zu dem reichen Kostüm noch ein Mantel. In I wird die Zahl der Engel noch durch zwei aus den oberen Bildecken heranschwebende Halbfiguren vermehrt, welche auf den Händen ein Tuch halten.

Gesonderte Beschreibung erfordert VI_3: Christus steht im Dreiviertelprofil nach rechts, die Rechte segnend vor der Brust, die Linke flach erhoben, bis zum Leib im Wasser. Rechts und links Felsen, auf denen rechts der Täufer die Rechte auf Christi Haupt legend, in der Linken das Spruchband: „Ego a te debeo baptizari non tu (Matth. III, 14), rechts vom Täufer ein Baum und hinter Felsen Juden mit Hellebarden; am linken Ufer drei Engel mit von einem Tuch bedeckten Händen. Ueber Christus segnendes Brustbild Gott Vaters mit dem Spruchband: Hic est filius (Matth. III, 17). Neben Christus das Spruchband: Sine modo, sic enim decet nos. (Matth. III, 15). —

Die Beschreibung lässt schon erkennen, das wir — VI_3 bleibt zunächst unbeachtet — keinen einheitlichen Typus in unseren Handschriften haben, sobald wir von den Grundzügen der Composition absehen. Inwieweit dieselben an sich noch charakteristisch sind, wird zu untersuchen sein. Zunächst sei betont, dass sich zwei Gruppen aus unseren Bildern scheiden lassen; zusam-

menstellen dürfen wir I—IV auf der einen und VI$_1$ und VII auf der andern Seite; die wesentlichen Unterschiede sind in den Gestalten der Engel und des Johannes zu sehen: den flügellosen Engeln im Prachtgewand mit dem Handtuch steht der eine nach gewöhnlicher Art bekleidete, beflügelte gegenüber, dem langgewandeten Johannes der kurzgewandete. Zu beiden Gruppen kommt je noch eine Mischdarstellung hinzu; zur ersten V, wo nur ein Engel und derselbe nicht im Prachtgewand, der überdies, wie ausnahmsweise auch schon der Engel in IV, Flügel hat. Bei den engen iconographischen Beziehungen zwischen IV und V ist solche gemeinsame Abweichung nicht wunderbar; der rohe Charakter von V mag die Vereinfachung in Zahl und Gewandung erklären. Die andere Ausnahme ist VIII, hier ist der Engel einer Handschrift der ersten Gruppe angenähert, er trägt die reiche Gewandung und das Handtuch, der Einfluss der ersten Gruppe ist unzweifelhaft. Es bleiben noch die Bilder in IX und XI: ersteres fällt schon durch die veränderte Angabe des Jordan aus dem Rahmen heraus, hinsichtlich der Engel nehmen aber beide eine Mittelstellung zwischen beiden Gruppen ein, in IX ist er ungeflügelt, hat das Handtuch, ein langes, aber einfaches Gewand, die Engel in XI sind in der Zweizahl, mit dem Handtuch, aber geflügelt und in einfacher Tracht, beide Male bedeutet das Gefäss in den Händen des Täufers eine wichtige Neuerung.

Für die Gestalt Christi liegt ein gemeinsamer Grundtypus vor, er ist ganz von vorn gesehen, hält die Rechte vor die Brust, die Linke vor die Scham, so ist er in I, VI$_1$—VIII, mit geringen Abweichungen in IV, V, XI. Beträchtlich verschieden ist er in II, III, IX, gemeinsam ist diesen unter sich aber wieder nur die Seitlichwendung. Gemeinsam sind ferner Taube, Strahlen und Hand Gottes, für die erste Gruppe noch die Himmelswolken. Ausnahmen bilden nur XI und die durch besondere Bedingungen des Raumes beschränkten Bilder in II, VI$_1$ und IX. In II ist die Wirkung der Bildfläche auf die Composition ähnlich wie bei der Geburt ebenda: die Composition musste in die Breite gezogen werden, infolgedessen fielen die Himmelserscheinungen weg und auch die Felsen unter den Engeln mussten ausgelassen werden, da selbst der tiefgebückte Johannes auf dem Fels kaum noch unter dem oberen Bildrand Platz fand.

Wir behalten also als Charakteristika: den Christus in der Mitte bis zu den Hüften im Wasser, rechts und links Felsen, darauf links Engel, rechts den Täufer, über Christus Taube, Hand Gottes und Strahlen. VI_3 gehört also nicht zur Gruppe, die Bestandteile fehlen zum Teil ganz, daneben treten neue auf.

Es war im Vorstehenden von den verschiedenen Engeln die Rede. Haben wir auch wirklich solche vor uns? Es sind Zweifel daran ausgesprochen worden: Beissel in seinem Aufsatz über die Erzthüren von St. Zeno in Verona[1] bemerkt, dass hier bei der Taufe hinter Christus ein Mann und eine Frau, hinter Johannes ein Mann stände. „Die beiden hinter Johannes und Christus stehenden Männer halten etwas in der Hand. (Eine Tafel oder die Kleider des Herrn?) Drei ähnliche Figuren, zwei Männer und eine Frau, umgeben auch in dem für Landgraf Hermann von Thüringen um 1200 ausgemalten Psalter der Stuttgarter Bibliothek Christum und den Täufer". Bei den Veroneser Thüren ist Beissel ein Versehen untergelaufen, der „Mann" hinter Johannes hat grosse, aber nur flach ausgeführte Flügel, ist also zweifellos ein Engel. Die Gestalten hinter Christus scheinen wirklich einen Mann und eine Frau vorzustellen. Die schreckliche Roheit des Reliefs zwingt aber zu einem sehr vorsichtigen Urteil. Wie nun aber in I? Beissel sieht zwei Männer und eine Frau; ich weiss nicht, welche Gestalt die Frau vorstellen soll; scheiden lässt sich nur zwischen derjenigen neben Christus und den beiden im Hintergrunde. Nun die erstere ist zweifellos ein Engel: dafür spricht nicht nur ihre geflügelte Wiederkehr in IV, sondern schon der Typus, von dem später die Rede sein wird. Den beiden Figuren im Hintergrunde fehlt der engelmässige Charakter, noch mehr in III, wie auch der zweiten Figur links in IV und den beiden in II links von Christus stehenden. Es sei vorweg bemerkt, auch diese Schwierigkeit lässt sich durch Vergleichung mit anderen zweifellosen Engelsgestalten beheben. Trotzdem bleibt genug des Auffälligen, namentlich die fast ständige Flügellosigkeit, und warum hat in I, III, IV nur der vordere das Engelsgesicht nicht die anderen, soll eine Scheidung unter ihnen gemacht werden? Trotzdem halte ich an der Be-

[1] Zeitschrift f. christl. Kunst, V. 344.

nennung „Engel“ fest, bis eine anderweitige Erklärung geboten wird; denn wer sollen diese jugendlichen, prächtig gekleideten, nimbierten Gestalten sonst sein? doch nicht Volk, nicht Schüler Johannis oder dgl.? So lassen sich wohl die Bewaffneten in VI_3 erklären nach Luc. III, 14 ff., aber für unsere Figuren bieten die Evangelien keinen Anhalt.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zur Sache zurück. Im Einzelnen ergab sich eine Teilung unserer Bilder in 3 Gruppen, innerhalb jeder fehlte es wieder nicht an individuellen Zügen, selbst die engst verwandten Bilder stimmten nicht gänzlich überein. Es wird uns also voll und ganz das schon angezogene (s. S. 61) Urteil Strzygowskis bestätigt. Es fragt sich nur, wieweit wir trotz dieser Schwierigkeiten eine Selbständigkeit unserer Bilder inmitten der deutschen des 12.—13. Jahrhundert's feststellen können. Wir folgen dabei der Arbeit Strzygowski's, welche uns erlaubt, diese Frage eingehender zu behandeln als es sonst im Rahmen dieser Arbeit möglich wäre.

Strzygowski hat seiner Arbeit eine Einteilung nach Ländern und Jahrhunderten zu Grunde gelegt und geht für jedes Jahrhundert von einer Reihe sicher zu datierender Beispiele aus, um aus ihnen den Typus des Jahrhundert's festzustellen. Bei dem Stande der Vorarbeiten konnten einige Irrtümer nicht ausbleiben, einmal konnten Entstehungszeit und Land nicht immer mit der nötigen Sicherheit festgestellt werden, dann bestand bei der mangelnden lokalen Gruppierung der Denkmale besonders des 12.—13. Jahrhundert's die Gefahr, alle datierten Beispiele durch Zufall aus einer Gruppe zu entnehmen und so etwa lokale Eigentümlichkeiten bei der Gesamtheit wiederzusuchen.

Aus vier Darstellungen leitet Strzygowski seinen Typus der Taufe Christi im 12. Jahrhundert ab; bei dreien ist ihm die Aehnlichkeit der Darstellungen und der Provenienz aufgefallen, es handelt sich um das Antiphonar in St. Peter in Salzburg, Clm. 15903 c. p. 52 ebenfalls aus Salzburg und den Speisekelch in Wilten. Das vierte Beispiel — aus der Bibel der Univ.-Bibl. in Erlangen Nr. 121 aus St Gumpert in Anspach [1] — gehört einer Handschrift

[1] Vgl. Irmischer, Handschriften-Katalog der K. Univ.-Bibl. zu Erlangen. 1852.

an, welche mir auch mit den vorgenannten in Beziehung zu stehen scheint. Sie ist im 12. Jahrhundert für das genannte Stift gekauft worden, stilistische und iconographische Gründe sprechen dafür, dass sie eines der zahlreichen Erzeugnisse der Salzburger (oder einer von ihr abhängigen) Schule ist, aus der auch die berühmte Gebhardsbibel in Admont[1] hervorgegangen ist, welche viele Berührungspunkte mit der Erlanger aufweist.

Strzygowski entnimmt den genannten Bildern folgende Grundzüge für die Darstellung der Taufe Christi im 12. Jahrhundert. Christus ist stets als kräftige, bärtige Gestalt gegeben und wendet sich im Dreiviertelprofile Johannes zu, der ebenfalls bärtig, ihm die Rechte über das Haupt hält. Der Jordan ist immer vom Boden bis zu Christi Schultern aufsteigend dargestellt. Dreimal ist nur ein Engel vorhanden, der das Trockentuch hält. Besonders hervorzuheben gegenüber der Darstellungen des 10. und 11. Jahrhundert's sind, „die Bärtigkeit Christi, seine Grösse, die Dreiviertelprofilstellung und dass ihm das Wasser bis an die Schulter reicht".

Sehen wir nun zu, ob andere sicher dem 12. Jahrhundert angehörige Darstellungen in dies Schema passen; die zwei weiteren Miniaturen, welche Strzygowski aufführt, nämlich im Hortus deliciarum der Herrad und im Evangeliar der Prager Univ.-Bibl. aus der Collegiatkirche Wišehrad stammend „und wahrscheinlich gegen 1129 in Böhmen entstanden", weichen völlig vom obigen Schema ab, bei Herrad erklärt es sich aus der Benutzung eines byz. Vorbildes, das sie im wesentlichen copiert hat, bei dem Prager Bilde daraus, dass es noch dem 11. Jahrhundert angehören dürfte, wie auch Beissel (Evang. d. hl. Bernward S. 15) und Neuwirth (Gesch. d. christl. Kunst in Böhmen. S. 45) annehmen. Die sonstigen von Strzygowski aufgezählten, nicht Handschriften entnommenen Darstellungen stimmen alle nicht in sämmtlichen Punkten mit seinem Schema überein, es würde zu weit führen, dies in jedem Falle auseinanderzusetzen. Die Zahl der Beispiele aus Miniaturen lässt sich indessen erweitern, ich füge noch drei fest datierte Arbeiten des 12. Jahrhundert's, sowie sechs nicht datierte, aber ihrem

[1] Vgl. über diese, Neuwirth, Stud. z. Gesch. d. Min.-Mal. in Oesterreich. Sitzg.-Ber. d. Akad. d. W. Phil.-hist. Cl. Bd. CXIII. 1886. Wien. 1887. S. 129 ff.

Charakter nach dem 12. Jahrhundert sicher zuzuweisende an. Es sind diese im Chronicon Zwifaltense minus (um 1162), im Evangeliar Heinrichs des Löwen (um 1175), im Cod. Helmst. 65 in Wolfenbüttel (1194), sodann in Ms. theol. fol. 59 in Kassel, Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 17325, Clm. 935, Hamburg, in scrinio 84, Evang. Nr. 142. A 124 des Trierer Domschatzes (Abb. Ztschr. f. christl. Kunst. 1888. S. 133), Aschaffenburg Nr. 21.[1] In allen diesen Miniaturen ist Christus als kräftige, bärtige Gestalt gegeben und in den meisten — nur zweimal ist er ganz von vorn gesehen — wendet er sich auch im Dreiviertelprofile dem Täufer zu, der bärtig ist und die Hand erhebt, wenn auch nicht immer bis über Christi Haupt. Der Jordan steigt aber nur in vier Fällen bis zu den Schultern auf, in zweien bis zur Brust. Engel finden sich zweimal garnicht, zweimal einer, viermal zwei, einmal wird nur ein Kopf sichtbar. Ufer finden sich dreimal als Erdschollen, in einem vierten Bilde nehmen sie eine grössere Höhe an, in demselben umzieht ein schmaler Uferstreif das Wasser. In Aschaffenburg 21 steht Christus auf einer Art Fussbank. Wichtig ist, dass fünfmal (einschl. Trier 142) Gott Vater erscheint, aber nie die Hand Gottes und nur einmal Strahlen vom Himmel, immer dagegen (mit einer Ausnahme) die Taube, welche einmal ein Krüglein im Schnabel hält.

Das Ergebnis, welches diese Vergleichung mit erweitertem Material bringt, ist also ein negatives, von nahezu allgemein verbreiteten Zügen bleiben nur die Bärtigkeit Christi und Johannis, die Stellung Christi und Handhaltung des Johannes. Sehr einfach ist das Ergebnis, wenn wir den Blick auf unsere Gruppe lenken, die oben gegebenen Charakteristika fehlen fast durchaus.

Mit dem Beginne des 13. Jahrhunderts strebt Strzygowski nicht mehr nach Vollzähligkeit des Materials wegen der Ueberfülle der Darstellungen, er zählt daher auch nur wenige aus dem Gebiete der Miniaturmalerei auf, ausser I und VII nennt er Bamberg A II 47, Clm. 11308 und — mehr anhangsweise — die

[1] Die letzt genannten drei Handschriften gehören dem Ende des 12. Jahrhunderts an, ausgeschlossen ist freilich, namentlich bei der rohen Aschaffenburger, auch eine Entstehung im Anfang des 13. nicht.

Bilder eines Psalters in Kopenhagen (Thott'sche Sammlung Nr. 143, von mir nicht eingesehen) und die des Albanipsalters in Hildesheim, von der wir durch Goldschmidt wissen, dass sie englische Arbeit des 12. Jahrhunderts ist; beiläufig erwähnt Strzygowski noch Clm. 2640 c. p. 75 und Berlin Kupferstichkab. Hss. 77 und 110. Letztere ist wieder ganz rohe Arbeit, überdies wohl nicht deutschen Ursprunges (englisch?), auch Clm. 2640 ist ein gänzlich unbedeutendes Machwerk.

Versuchen wir, uns über die Eigenart unserer Bilder durch Heranziehung weiterer Darstellungen aus dem 13. Jahrhundert klar zu werden. In Vergleich stelle ich zunächst die Miniaturen in Paris Ms. lat. 17961, Melk Cod. 1833, Bamberg A II 47, in der Vaticana Pal. lat. 26, in Hamburg In scrinio 83, Aschaffenburg Nr. 3, im Brandenburger Evangelistar und in Stuttgart Brev. 4° 125. Es ergiebt sich da eine ziemlich grosse Uebereinstimmung, meist finden sich nur Christus, ein Engel und der Täufer. nur in Brandenburg kommt ein zweiter Engel und Gott Vater hinzu. Der Täufer steht zweimal rechts, sonst links vom Beschauer, der, bezw. die Engel ihm gegenüber. Christus ist fast immer im Dreiviertelprofil gesehen und immer bärtig, über ihm findet sich fünfmal die Taube und viermal Wolken zur Andeutung des Himmels, aber nie (!) die Hand Gottes und nur einmal (Hamburg 83) Strahlen. Das Wasser steigt im Stuttgarter Beispiel bis zu den Hüften, sonst stets bis zur Höhe der Schultern oder der Brust an. Regelmässig stehen Täufer und Engel, ersterer meist beträchtlich höher, auf Felsen oder aufgetürmten Erdschollen als Ufer, nur in Paris fehlen sie auf einer Seite, der Engel kommt hinter dem Bildrande vor. Sehr zu beachten ist, dass nirgends der Versuch gemacht ist, eine volle Landschaft nach Art der byzantinischen zu geben, wie das Herrad gethan hat, ausser den Felsen und Schollen an den Seiten finden wir nur wiederholt einen schmalen Landstreifen, der das Wasser umsäumt.

Von den eben geschilderten Bildern kann man sagen, dass sie den für das 13. Jahrhundert bezeichnenden Typus der Taufe Christi aufweisen, neben ihnen gehen eine ganze Reihe anderer her, die oft nahezu charakterlos sind. Es gehören dahin namentlich eine Reihe künstlerisch roher Darstellungen. Ich nenne Clm. 11308, c. p. 42 (Strz. XIV, 4), welche Strzygowski „ganz in der überkommenen Tradition geschaffen“ nennt, ferner Clm. 2640 c.

p. 75, Erlangen 590, Bamberg A I 32, Karlsruhe St. Peter Pgm. 122, Nürnberg Germ. Mus. 56, 632, Berlin Kupferstichkab. Hs. 77 und Besançon Ms. 54. In fünf Fällen steht wieder Christus zwischen dem Täufer (viermal links) und einem Engel, an dessen Stelle in Berlin 77 deren 3 treten; in Bamberg fehlen Engel ganz, in Nürnberg kommen sie aus den oberen Bildecken, beide Male steht Christus rechts. Er ist meist im Dreiviertelprofil und Schrittstellung nach links gewandt, zweimal ganz, einmal nur der Oberkörper von vorn gesehen. Dreimal ist er jugendlich bartlos, einmal nur mit einem Anfluge von Bart gebildet. Das Wasser steigt sechsmal bis zur Brust oder Schultern auf, zweimal nur bis zu den Hüften. Der Uferrand kehrt nur zweimal (Clm. 2640, Karlsruhe) wieder, in Clm. 2640 kommt noch eine Reihe von Erdschollen (auch unter dem Wasser!) hinzu. Johannes und der Engel stehen fast immer in gleicher Höhe wie Christus, der Täufer erhebt meit die Rechte. Die Taube findet sich fünfmal, Wolken dreimal, Strahlen und Hand Gottes nie.

In letzter Stelle — keiner der beiden gebildeten Gruppen recht einzuordnen — seien die Bilder in VI_3 und Goslar (Strz. $IV_{,4}$) angeführt. Letzteres ist das Gegenstück aus dem 13. Jahrhundert zum Bilde der Herrad aus dem 12. Jahrhundert: es trägt ganz byz. Charakter, so dass Strzygowski es unter die byz. Darstellungen aufgenommen hat, nach seinem damaligen Urteil: „ein unschätzbares Denkmal der spätesten byz. Kunst“. Hier finden wir Landschaft, Hand Gottes und Strahlen vereinigt wieder. Als sehr eigenartige Neuerung treten hinter Johannes Bewaffnete mit Hellebarden auf. Dieser ganz vereinzelte Zug ruft uns sofort VI_3 ins Gedächtnis; auch hier die Männer mit den Hellebarden, Felslandschaft (mit abendländischem Jordanberg), drei Engel. Von einer Aehnlichkeit der ganzen Composition, sowie vieler Details in beiden Bildern kann nicht die Rede sein, VI_3 redet ganz abendländische Formensprache, daher auch die Erscheinung Gott Vaters, der Wasserberg, die Spruchbänder, die Goslarer Darstellung ist vorwiegend byzantinisierend, wenn ich sie auch wie Janitschek (a. a. O. S. 144), der nicht einmal von byzantinischem Einfluss spricht, und Dobbert,[1] der sie sehr stark byzantinisierend nennt, im

[1] Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S. Angelo in

Gegensatze zu Strzygowski für die deutsche, nicht die byzantinische Kunst in Anspruch nehmen muss. Eine Beziehung zwischen den Bildern in Goslar und in VI 3 — oder eng zugehörigen — ist nicht zu bezweifeln: war der Goslarer Codex schon im 13. Jahrhundert in Goslar und entstand, wie ich wahrscheinlich gemacht habe, VI 3 in oder bei Hildesheim, so sprechen auch die lokalen Verhältnisse für die Möglichkeit eines Zusammenhanges. —

Wenn wir diese mühseligen Vergleichungen überblicken, können wir wohl sagen, dass sie uns das gewünschte Ergebnis gebracht haben, sie beweisen die Eigenart und Zusammengehörigkeit unserer Taufdarstellungen, verfolgen wir noch einmal die oben gewonnenen Charakteristika. Zunächst die Gesamtanordnung: wir haben stets Johannes auf dem rechten Ufer, auf dem linken Engel, beides ist im 12.—13. Jahrhundert sonst ganz und gar Ausnahme. Bärtigkeit und Stellung Christi in Vorderansicht können kaum als Charakteristika gelten, erstere ist nur in wenigen, meist unbedeutenden Bildern des 13. Jahrhunderts aufgegeben, letztere, schon in unserer Gruppe nicht streng eingehalten, ist sonst öfter zu belegen, doch jedenfalls der Stellung in Dreiviertelansicht gegenüber ziemlich selten. Das Ansteigen des Wasserberges bis zu den Hüften war durchweg das ungewöhnlichere, die Andeutung der Ufer durch Felsen war im 12. Jahrhundert nur in Ansätzen nachzuweisen, im 13. Jahrhundert in einer Gruppe von Bildern gebräuchlich. Von Taube, Strahlen und Hand Gottes endlich war nur die Taube weit verbreitet, Strahlen und Hand Gottes dagegen fast ausschliesslich auf unsere Handschriften beschränkt.

Der unserer Gruppe eigentümliche Typus der Taufdarstellung ist nur eine Abart des mit wenigen Ausnahmen in Deutschland im 12.—13. Jahrhundert gebräuchlichen. Bezeichnend für die letzteren ist die Einführung des dem Johannes gleichwertig gegenüber gestellten Engels. Dieser Zug ist byzantinischen Ursprungs, Strzygowski hat den Nachweis bereits in seiner „Taufe Christi" (S. 17) gebracht, später ein wichtiges Beweisstück in seinem Aufsatz über „die altbyzantinische Plastik der Blütezeit" (Byzant. Zeitschrift. I, 575 ff.) veröffentlicht. Das Abendland nahm

Formis. Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen 1894. S. 125 bis 159. 211—229. passim.

schon frühzeitig den byzantinischen Typus auf, wenn er in der deutschen Miniaturmalerei später fast ausschliesslich vorkommt, so liegt kein Grund vor, weder für die Gesamtheit noch für eine einzelne Darstellung, darum von byzantinischem Einfluss zu sprechen, der Typus ist Eigentum des Abendlandes geworden.

In anderen Dingen macht sich aber in unseren Bildern allerdings ein sehr lebhafter byzantinischer Einfluss bemerkbar. Strzygowski kannte von unserer Gruppe nur die Darstellungen in I und VII, er stellt sie zusammen mit der in Bamberg A II 47: „Es ist zu klar, dass sie zu sehr mit einander übereinstimmen, als dass nicht ein gemeinsamer örtlicher und geistiger Ursprung angenommen werden müsste. Hier dürfte wohl der Schluss auf ein Hervorgehen aus ein und derselben Lokalschule am Platze sein“ (a. a. O. S. 53). Wir erkennen auf Grund eines reicheren Materials, dass Strzygowski einen Schritt zuweit gegangen ist, die Bamberger Miniatur gehört nicht zu den Erzeugnissen derselben Schule wie I und VII, wenn sie auch einer verwandten Schule zuzuschreiben ist. Aber worin besteht die Aehnlichkeit? kurz gesagt in dem byzantischen Charakter aller drei Bilder. „Ganz unverhüllt tritt uns der byzantinische Typus in der Bamberger Miniatur entgegen“ (Strz. S. 50). „Bis auf die segnend zur Brust erhobene Rechte des Erlösers, die Darstellung der Erscheinung und die weiche Linienführung könnte diese Miniatur als eine griechische gelten“, urteilte damals Strzygowski.

Das für die Aehnlichkeit zwischen I, VII und Bamberg A II 47 oder, wie wir sagen dürfen, zwischen den Darstellungen unserer Gruppe und den oben zuerst zusammengestellten Beispielen aus dem 13. Jahrhundert ausschlaggebende Moment ist die Andeutung der Ufer des Jordan durch zwei Felsenberge. Strzygowski betont, wie sich gerade darin in I und VII die Verbindung deutscher und griechischer Weise zeigt, „dass der Künstler das Wasser in gewohnter Weise aufsteigen lässt, daneben aber verkürzt die griechischen Felsen anbringt“. Weiterhin (S. 52) spricht sich Strzygowski noch klarer dahin aus, dass er in der Anbringung der Ufer stets byzantinischen Einfluss sieht: „Von einer Andeutung der Ufer zeigt sich nur da eine Spur, wo die Benutzung byzantinischer Vorbilder deutlich ist.“ Wir lernten drei ver-

schiedene Behandlungsweisen für die Ufer kennen, entweder es waren nur Erdschollen da, oder die vielgenannten Felsblöcke, oder endlich ein schmaler das Wasser umziehender Streif. In den Erdschollen möchte ich nicht immer byzantinischen Einfluss sehen, sie sind ein so beliebtes und verbreitetes Symbol der Landschaft, dass sich sehr wohl denken lässt, dass sie in Taufdarstellungen eingesetzt wurden, ohne dass auch nur eine byzantinische Anregung dazu vorlag. Freilich wenn sie dazu benutzt werden, die Hochstellung des Johannes oder der Engel zu erzielen, welche sonst die Felsen ergeben, so ist dann eben nur das byzantinische Element in abendländische Form gekleidet. Wo wir nun die Felsen selbst antreffen, liegt immer byzantinischer Einfluss vor und dasselbe gilt von dem Uferstreif. Er ist gewissermassen die abendländische Abkürzung für die byzantinische Landschaft, auf zahlreichen griechischen Taufdarstellungen — man vergleiche Strzygowski Taf. IV, 3, V, 1, 2, 4, 6, — ist der gegen den Jordan abfallende Uferrand so scharf gezeichnet, dass er losgelöst von der Landschaft ins Abendland übergehen konnte. Darum finden wir ihn bei der Herrad und in Goslar (Strz. XIII, 8; IV, 4), diesen beiden so stark byzantinisierenden Bildern, und auch sonst öfter. Ich möchte ihn schon in dem Zickzackrande des Wasserberges des Evangeliars Heinrichs II. (Clm 4453, Cim. 58, Vöge, Handschrift M, Strz. IX, 3) erkennen, dann auf der Agramer Elfenbeintafel (Strz. X, 4), in Clm 935; erst im 13. Jahrhundert wird er häufiger, wir fanden ihn in Melk 1833, Stuttgart Brev. 4^0, 125, Hamburg 83, Vaticana Pal. lat. 26, Aschaffenburg 3, Clm 2640, Karlsruhe St. Peter Pgm. 122. Dasselbe Anwachsen des byzantinischen Einflusses im 13. Jahrhundert können wir an den Felsen beobachten. Zuerst — von Erdschollen ist hier natürlich ganz abgesehen, — treten sie im 12. Jahrhundert in Clm. 15903 (c. p. 52, Strz. XII, 2) auf, im 13. Jahrhundert dann ausserhalb unserer Gruppe in Bamberg A II 47, Paris, Ms. lat. 17961 und anderen oben genannten Beispielen, freilich mehr oder minder oft in Schollenhügel verwandelt. Sehr bezeichnend ist nur, dass trotz dieser vermehrten Benutzung byzantinischer Typen auch im 13. Jahrhundert die ausgedehnte byzantinische Landschaft nicht mit ins Abendland übergeht. Selbst im Goslarer Bilde kann davon nicht die Rede sein, nur bei Herrad und in VI_3; in diesen beiden

Beispielen die so bezeichnende Anbringung eines Höhenzuges im Hintergrunde, über den Gestalten vorschauen.

Mit den Felsen sind die byzantinischen Elemente unserer Darstellungen keineswegs erschöpft, noch zwei andere Eigentümlichkeiten sind Zeugen starken griechischen Einflusses: nämlich Strahlen und Hand Gottes. „Die aus dem Himmel ragende Hand geht in jedem einzelnen Falle direkt auf griechische Vorbilder zurück", sagt Strzygowski (S. 52); mit der Einschränkung, dass innerhalb eng zusammengehöriger Denkmäler, etwa in einer Schule, der Einfluss nur einmal stattzufinden brauchte, um sich in den Grenzen des Schulzusammenhanges zu verbreiten, können wir ihm nur zustimmen. Es entspricht dem nur, wenn wir die Hand Gottes nur in wenigen ganz vereinzelten Beispielen im 10.—11. Jahrhundert finden (vgl. Strz. Tf. X, 1, 3, XI, 3, S. 43. 44. 46), im 12.—13. Jahrhundert aber ausserhalb unserer Gruppe nur in der Goslarer Miniatur! Aehnlich steht es um die Strahlen. Wir finden ein Strahlenbündel im Egbertcodex (Strz. IX, 2) im Evangeliar der Kölner Dombibl. Nr. CCXVIII (Vöge, Handschrift XI, Beschreibung S. 214, die Strahlen von ihm nicht erwähnt), und Strahlen aus dem Schnabel der Taube auf dem Elfenbeindeckel von Cim. 58, auf einem Elfenbeinrelief in Zürich und in Ms. Nr. 9428 in Brüssel (Strz. X, 2, 3, 1), im 12.—13. Jahrhundert aber nur bei Herrad, in Goslar, Paris, Ms. lat. 17325 und Hamburg 83. Es liegt auf der Hand, dass Strahlen und Hand Gottes in unseren Bildern somit nicht aus der Einwirkung eines vereinzelten früheren Beispiels aus dem Abendlande, sondern nur durch byzantinischen Einfluss erklärt werden können.

Beschränkt sich der byzantinische Einfluss in unseren Bildern nun nur auf das Beiwerk, sind die Hauptgestalten ganz frei von seiner Einwirkung geblieben? Unser Christus war ganz von vorn gesehen, hielt die Rechte vor die Brust, die Linke vor die Scham. Diese Züge sind völlig abendländisch, freilich ist die Vorderansicht Christi ausserhalb unserer Gruppe nicht gerade häufig. Auch innerhalb derselben trat vereinzelt die Seitlichwendung auf, in II in Verbindung mit zwei sehr bemerkenswerten Einzelheiten: der Kreuzung der Beine (aus Schicklichkeitsrücksichten) und der abwärts mit dem Redegestus dem Täufer zugestreckten linken Hand. Hier zeigt sich wieder byzantinischer Einfluss, freilich tritt das

Motiv der Kreuzung der Beine gleichzeitig in Byzanz und im Abendlande auf, doch ist es wohl von jener Seite herübergekommen. Das älteste byzantinische Beispiel bei Strzygowski wäre die Miniatur im Pariser Ms. gr. 74 (III, 9), welches Strzygowski (S. 4) dem Beginne des 12. Jahrhunderts, weiterhin (S. 23) aber, wie Bordier u. a., dem 11. Jahrhundert zuweist. Die ersten sicher datierten Beispiele sind die Miniatur des Vatic. Evangeliars Cod. gr. Nr. 2 von 1128 (Strz. IV, 1) und das Mosaik in Monreale (Strz. V, 6). Um diese Zeit haben wir auch schon abendländische Beispiele: im Salzburger Antiphonar (Strz. XII, 1.) und in der ihm nicht fern stehenden Erlanger Bibel (Strz. XII, 3). Im 12. Jahrhundert kehrt der Zug noch bei Herrad wieder, mehrfach im 13. Jahrhundert: Hamburg 83; Brandenburger Evangelistar; Paris 17961; Vaticana. Pal. lat. 26; Aschaffenburg 3; Karlsruhe St. Peter. Pgm. 122; Clm 2640 (Strz. XIV, 4); Germ. Mus. 56, 632; Erlangen 590. Die geschilderte Art, eine Hand abwärts mit dem Redegestus dem Täufer zuzustrecken, ist in Byzanz die Regel, findet sich auch in den angezogenen 3 Beispielen, im Abendlande in Verbindung mit der Kreuzung der Beine im Salzburger Antiphonar, bei Herrad, Germ. Mus. 56, 632. Paris 17961, Brandenburger Evangelistar, (in den beiden letzten Beispielen streckt Christus die Hand quer an sich vorbei.)

Unsere Gestalt des Täufers ist ganz dem abendländischen Brauch entsprechend. Es ist dies in einer Weise befremdlich, denn eine ganze Reihe von Handschriften, welche wie unsere, die byzantinisierenden Felsen aufnehmen, bringen auch eine byzantinisierende Stellung Johannis. Sie lassen ihn ein Bein stark vor und höher aufsetzen und geben dadurch der ganzen Gestalt eine heftige Vorwärtsbewegung und starke Beugung vorn über, so in Bamberg A II 47; Stuttgart. Brev. 4° 125; Paris 17961; Brandenburger Evang.; Aschaffenburg 3. Diese Gestalt, zu der in unserer Gruppe nur II etwas wenigstens Aehnliches bietet, geht sicher auf byzantinische Vorbilder zurück, man vergleiche Strz. III, 6. IV, 1, 2. V, 4. 6.[1]

Auf die Engel müssen wir später noch einmal zurückkommen, dass sie in letzter Linie aus Byzanz stammen, war schon erwähnt. Eine erneute byzantinische Anregung werden wir nur da zu sehen

[1] Vgl. auch Dobbert, a. a. O. S. 132.

haben, wo die Zahl der Engel ungewöhnlich vermehrt wird, namentlich wenn ihrer drei auf einer Seite dem Täufer gegenüber stehen, wie in VI_3, Berlin, Kupferstichkab. 77, Goslar und bei Herrad.

Damit wäre erschöpft, was ich an Byzantinismen in unseren Taufbildern anzuführen wüsste. Es sind ihrer nicht wenige, eigentümlich ist besonders, dass sie die Hauptgestalten weniger betreffen, als Anordnung und Nebendinge. Wir haben zweifellos das Recht von byzantinischem Einfluss zu reden, da die betr. Eigentümlichkeiten meist selbst noch im 12. Jahrhundert äusserst selten oder gar nicht zu belegen waren. Es zeigte sich eine scharfe Wendung am Ende dieses Jahrhunderts, ein plötzliches Hinüberfluten der Byzantinismen. Wenn auch noch genug Darstellungen in hergebrachter Art entstanden, so offenbarte sich gerade in der besten der byzantinische Einfluss. Es war zu beobachten, dass gerade einige byzantinische Elemente den eigentümlichen Charakter unserer Darstellungen ausmachen halfen, während in anderen oft nicht minder byzantinisierenden Bildern des 13. Jahrhunderts gerade diese Bestandteile fehlten, dagegen andere den Einfluss verrieten

Eines erhellt aus den gemachten Beobachtungen sofort — und darin müssen wir Strzygowski (a. a. O. S. 52) widersprechen —: die Byzantinismen erklären sich nicht durch eine Einwirkung einzelner hie oder da gerade vorhandener Vorbilder: es liegt eine mächtige, gerade die besten Künstler der Zeit fortreissende Strömung klar zu Tage. Ihren Wegen nachzugehen, wäre hier nicht der Platz, wenn nicht besondere Umstände uns günstig wären. Wir lernten das ganz byzantinisierende Bild in Goslar kennen — ich halte gegen Strzygowski an seinem deutschen Ursprunge fest —, eine Eigentümlichkeit liess uns Beziehungen zu VI_3 erkennen, bezw. zwischen eng verwandten Bildern. Auch eine Anknüpfung an die Darstellungen unserer Gruppe fehlt nicht. Wir haben in den Engeln im Prachtgewand in I bis IV und VIII eine Eigentümlichkeit, die sich unter allen Strzygowski bekannt gewordenen Darstellungen nur einmal wiederfindet: nämlich im Goslarer Evangeliar und ausserdem noch, wie ich hinzufügen kann, in einem Wandgemälde der Kirche Mariae zur Höhe in Soest.[1] In Goslar trägt der vor-

[1] Ich setze voraus, dass die Malerei bei der Restauration nicht durchgreifend verändert worden ist.

derste Engel ein Gewand mit reichem goldenem Besatz, dazu ein Untergewand und Schuhe, in Soest haben beide anwesende Engel ein langes Gewand mit Goldbesatz und ebensolche Schuhe. Ueber die Darstellung sonst sei bemerkt, dass Johannes links, rechts 2 Engel stehen, Christus in Dreiviertel-Profil sich dem Täufer zuwendet (gekreuzte Beine, Rechte segnend vor der Brust, Linke vor der Scham), über ihm die Taube. Der Fluss steigt von einem Rand umzogen bis zu Christi Schultern. Die Bodenverhältnisse sind durch die Architektur bedingt. Christus steht in gleicher Höhe wie Johannes und die Engel, unter denen der Fluss sich ausbreitet. Da Johannes auf einer Felsplatte steht (?), die Engel aber über dem Uferrande, können wir sagen, dass der byzantinisierende Typus des 13. Jahrhundert's vorliegt, soweit der Raum seine Ausführung zuliess.

Das Auftreten eines reichgewandeten Engels in Goslar lässt an byz. Ursprung der Eigentümlichkeit denken, der Gesamtcharakter der Malereien der Soester Kirche entspricht dem nur, auch I bis IV und VIII boten ja genug Byzantinismen, um diese Annahme zu bestärken. Indessen ist mir aus keinem byz. Taufbilde etwas Derartiges bekannt geworden. Und doch ist die Gewandung der Engel byzantinisierend. Wir brauchen vor dem Soester Beispiele nur den Blick in die Höhe zu richten, so trifft er an der Decke des Chorraums die Mutter Gottes umringt von den mit byzantinischer Pracht ausgestatteten himmlischen Heerschaaren. Hier liegt klar vor Augen, wie der abendländische Maler — denn um einen solchen kann es sich nur handeln — Engel nach der Art wie er sie oben gemalt hatte, in sein Taufbild stellte, was der byz. Künstler, dessen Tradition eine viel festere war, nicht gewagt haben würde. Aehnlicher Weise, müssen wir annehmen, übertrug der Maler des Goslarer Evangeliars die Prachtkleidung, die ihm für Engel geläufig war, in sein Taufbild. Die Uebereinstimmung mit I u. s. w. ist gewiss keine zufällige, waren die Bewaffneten in VI_3 aus dem Goslarer oder einem verwandten Bilde herübergekommen, so können auch die reich gewandeten Engel unserer Taufbilder dort ihr Vorbild gehabt haben. Wahrscheinlich — es wird später davon die Rede sein — stehen das Goslarer Evangeliar und die Malereien der Hohnekirche in einem gewissen Zusammenhange, sind Erzeugnisse einer, weiter oder enger, begrenzten Kunst-

schule, in der der höchste byz. Einfluss herrschte; kamen nun von dieser Schule aus einmal verschiedene Elemente zu der unsrigen herüber, so könnten von ihr aus auch die übrigen Byzantinismen unserer Darstellungen der Taufe Christi vermittelt sein. Ein Unterschied directem byz. Einflusse gegenüber ist kaum abzusehen, ist doch das Goslarer Evangeliar so byzantinisierend, dass Strzygowski es unter die byz. Arbeiten einreihen konnte; ja die Annahme, dass der Einfluss von einer in Deutschland, aber in starker Abhängigkeit von Byzanz arbeitenden Schule kam, erleichtert die Aufgabe sehr, wenn wir die Thatsache erklären wollen, dass nicht nur vereinzelte byz. Vorlagen den Charakter der deutschen Darstellungen des 13. Jahrhunderts bestimmt haben.

Anhangsweise müssen wir noch eine Frage berühren. In IX hält der Täufer eine Büchse (?), in XI eine Schale in der Linken. Was bedeuten sie? Soll dadurch eine Taufe durch Infusion angedeutet werden? Strzygowski[1] kennt als frühestes Beispiel dafür die Darstellung auf dem Klosterneuburger Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun (Strz. XIII, 9. S. 49) und bemerkt, dass diese Eigentümlichkeit sich erst im 13. Jahrhundert widerfinde. Bei Besprechung des sog. Psalters Ludwigs des Heiligen in Leyden (Strz. XVII, 6 S. 58), der nach Delisle (Mélanges de paléographie, 167ff.) und Goldschmidt (a. a. O. S. 54 Anm.) englische Arbeit aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts ist, sagt Strzygowski von einem Fläschchen mit Ausgussröhre in der Linken des Johannes, dass es wahrscheinlich das Salböl enthalte. Wenn wir noch heranziehen, dass im Chronicon Zwifaltense minus von der Taube ein Salbfläschchen über Christi Haupt gehalten wird, und dass auch im Soester Wandgemälde Johannes ein Gefäss in der Linken hält, — ohne dass in diesen Beispielen ebensowenig wie in IX und XI von einer Infusion die Rede sein kann, — so werden wir geneigt sein, in IX, XI und in Soest das Bereithalten des Oels zur Salbung des Hauptes nach vollzogener Taufe zu sehen. In Stuttgart hat die Taube den Vollzug der Salbung übernommen (vgl. dazu auch Strz. S. 35ff.).

[1] Das von Strzygowski nach einer Mitteilung von Dr. Neuwirth erwähnte Bild im Seitenstettener Evangeliar stellt, wenn die bei Nestlehner, a. a. O. Tf. VIII, 5 abgebildete Darstellung gemeint ist, die Siedung Johannis ante portam latinam dar.

Die Versuchung. (V.)

Christus steht links, nach rechts gewendet, die Linke erhoben, in der Rechten das Spruchband: Vade Sathanas non temptabis dominum deum tuum; (nach Matth. IV,$_{10}$ u. Luc. IV,$_{12}$) rechts der Teufel in beiden Händen das Spruchband: Dic ut lapides isti panes fiant, si filius dei es; (nach Matth. IV.$_{3}$) der Zeigefinger der Linken weist auf rote und grüne Steine am Boden.

Die Verklärung. (III. V.)

III. Auf einer Bergkuppe steht Christus in blauweissem Gewand und rotem Mantel, die Rechte nach byzantinischer Art segnend vor der Brust erhoben, die Linke am Mantel, hinter seinem Körper kommen braune und grüne Strahlen vor, neben dem Haupte schweben blaue und rote Wolken. Links schwebt Moses (?) mit graubraunem Haar in weissgrünem Gewand und blauem Mantel, in beiden Händen ein goldenes Buch haltend, Christus halb zugewandt; rechts in stärker bewegter Stellung Elias (?), das Haupt mit weissblauem Haar geneigt, die Rechte flach aus dem Mantel vorragend, in der Linken ein goldenes Buch, das Gewand gelbbraun, der Mantel braun. Unten am Fuss des Berges neben einzelnen roten Blumen zwei Jünger, links Petrus, ganz von vorn gesehen, wie zu Boden stürzend, die Linke herabhängend, die Beine im Knie eingebogen, den Kopf ein wenig nach oben gerichtet und in der Rechten ein Spruchband erhebend: Domine si vis, faciamus hic tria tabernacula (Matth. XVII,$_{4}$); rechts kniet ein zweiter Apostel (Jacobus?) beide Hände anbetend vorstreckend, den Blick nur wenig nach oben gerichtet.

Ganz anders V: Auf dem Berge steht Christus, ganz von vorn gesehen, die Rechte vor der Brust segnend erhoben, in der Linken den Kreuzstab, (blauer Rock, roter Mantel); um ihn grüne Wolken im Halbkreis, aus denen links oben die Hand Gottes ragt mit dem Spruchbande: Hic est filius meus dilectus, in quo mihi [bene complacui] (Matth. XVII,$_{5}$); rechts ein Baum. Links am Bergabhange ein von Christus abgewandt sitzender Apostel, den Kopf auf die Rechte gestützt, die Linke am rechten Arm; rechts neben Christus hockt ein zweiter, die Rechte erhebend und zu

Christus aufblickend; vorn am Fusse des Berges ein dritter, der beide Hände vorstreckt. —

Die Verklärung gehört zu den seltensten Darstellungen im 12.—13. Jahrhundert. Unsere zwei Bilder sind auffallender Weise ohne jede Aehnlichkeit untereinander, so dass jede Vergleichung unterbleiben muss. Aus deutschen Miniaturen[1] des 12. und 13. Jahrhunderts kenne ich Darstellungen nur im Hortus deliciarum und im Evangeliar Heinrichs des Löwen. Reichere Ausbeute gewähren uns in diesem Falle die Wandmalereien, die Scene findet sich in Schwarzrheindorf,[2] Gurk[3] und St. Marien in Lyskirchen in Köln.[4]

Die Auffassung des Vorganges und die Grundzüge der Composition sind sich stets sehr ähnlich; Christus steht oder schwebt erhöht zwischen Moses und Elias (nur im Evang. H. d. L. steht er im Vordergrund), die 3 Jünger sind im Vordergrund angebracht, immer durch die Erscheinung lebhaft erregt. Moses und Elias sind stets bärtig. In Schwarzrheindorf steht Christus in einer kreisförmigen Aureole, in Gurk in einer strahlenerfüllten Mandorla, ebenso gehen bei Herrad nach allen Richtungen Strahlen von ihm aus, während sie im Evangeliar Heinrichs des Löwen wie in III durchweg abwärts gerichtet sind.

In diesem Typus Christi mit den Strahlen sieht man byzantinischen Einfluss (Straub, Hortus del. S. 25. Vöge, S. 263). Vöge stellt den byzantinischen Bildern gegenüber abendländische (ohne den Strahlenkranz) zusammen, die sich bis in altchristliche Zeit zurückverfolgen lassen. Indessen darf das Vorhandensein von Strahlen nicht immer aus byzantinischem Einfluss erklärt werden. Strahlen an sich kommen schon im 10. und 11. Jahrhundert wiederholt vor, freilich nicht von Christus ausgehend. So finden sich Strahlen über Christus im Aachener Evangeliar Kaiser Ottos[5]

[1] Die Darstellung in der deutschen Reimbibel in Maihingen 1 III. fol. 11 Bl. 193a ist mir nur durch die Erwähnung Vöge's (S. 263, Anm. 6) bekannt.

[2] Abb. aus'm Weerth, Wandmalereien des christl. Ma's in den Rheinlanden. Leipz. 1880 Tf 27.

[3] Abb. Mitt. der K. K. Central-Commission. XVI (1871) Tf. I.

[4] Vgl. Bonner Jahrbücher. Heft LXIX 1880 S. 66.

[5] Beissel, die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886. Tf. X.

und in Clm 4453 Cim. 58, zu Füssen Christi, der in der Mandorla steht im Evangeliar Heinrichs IV. (?) im Kupferstichkab. Berlin Nr. 3 (farb. Abb. Janitschek zu S. 96). Immer sind die Strahlen kurz und breit; jedenfalls ganz anders als auf byzantinischen Denkmälern. Hier ist ihre Angabe mannigfach verschieden, es können nur einige der gebräuchlichsten Arten aufgeführt werden. Häufig sind sie durch Kreuzung von vier Linien angedeutet, so Bibl. nat. Paris Ms. gr. 74, Abb. Rohault de Fleury, L'Evangile, Tf. 63, Rom, Erzthür von St. Paul, Abb. ebenda und d'Agincourt, Tf. XIV, 11., ferner Mosaik im Dom zu Monreale, Gravina, a. a. O. tav. 18B, auf der Kaiserdalmatica in Rom, Abb. Ann. archéol. XXV, Tf. zu S. 288. Auf anderen byzantinischen Denkmälern gehen nur einige Strahlen von den Füssen Christi aus, so in einem armenischen Ms. von S. Lazzaro (Venedig), Abb. bei Rohault de Fleury a. a. O. Tf. 63. fernere Beispiele bei Kondakoff, Inventar der Denkmäler des Altertums in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens. St. Petersburg 1890. Abb. 62 und 64; dazu noch ein vierter quer hinter Christus durchlaufender Strahl auf der Mosaiktafel im Dommuseum zu Florenz, Abb. Gori, thes. vet. dipt. III zu S. 335 und Ztschr. f. christl. Kunst. IV 1891, Tf. VIII; sodann eine von Strahlen gefüllte Mandorla auf der Elfenbeintafel der Sammlung Barberini (Gori III, Tf. zu S. 289, d'Agincourt, Tf. 12,24, andere Beispiele Kondakoff a. a. O. Abb. 54 u. 59). Anstatt der Strahlen findet sich zuweilen auch eine mandel- oder kreisförmige Glorie, z. B. Berlin. Ms. graec. 4°.66. Iwiron (Athos) Ms. Nr. 1, Ms. Nr. 5, Abb. Brockhaus, die Kunst in den Athosklöstern, Tf. 24.25. Paris Ms. gr. 510, Abb. Pokrowski, d. Evang. in d. Denkm. d. Iconogr. S. 197. Abb. 90.

Es zeigt sich also, dass die byzantinische Kunst die Strahlen sehr verschiedenartig und jedenfalls stets anders als III bildet, wo wirklich die Strahlen einem byzantinischen Bilde nachgeahmt sind, wie z. B. in Clm. 835, sind sie auch dementsprechend angelegt; die Bildung in III und den anderen angezogenen Beispielen erklärt sich leichtlich als eine Weiterbildung der in Beispielen des 10. und 11. Jahrhunderts nachgewiesenen Strahlen; byzantinische Vorbilder mögen allerdings die Anregung gegeben haben, die Strahlen auszudehnen und hinter Christus vorkommen zu lassen.

Es fragt sich noch, ob gerade in III diese Entwicklung sich

unter unmittelbarer byzantinischer Einwirkung vollzogen hat; es ist zu prüfen, ob auch andere Teile des Bildes darauf schliessen lassen. Zunächst sei bemerkt, dass eine Uebereinstimmung der Figuren in III mit denen der genannten anderen deutschen Darstellungen des 12. und 13. Jahrhunderts nicht statthat. In Byzanz scheint sich für die Gestalten von Moses und Elias kein fester Typus ausgebildet zu haben, allgemein ist dort aber die demütige Neigung der Köpfe, wie in III, doch pflegt Moses jugendlich gebildet zu sein.[1] In den Bewegungsmotiven wären unseren Gestalten des Moses und Elias zu vergleichen: Moses (links von Christus) auf der Kaiserdalmatica (mit beiden Händen das Buch haltend), und wieder Moses des Cod. graec. 1156 der Vaticana (fol. 325^b Abb. d'Agincourt, Tf. 57,9): die Rechte knapp aus dem Mantel ragend, das Buch in der Linken.

Die Zahl der bei der Verklärung anwesenden Jünger ist nach den evangelischen Texten drei, die bildlichen Darstellungen sind m. W. fast nie davon abgewichen, um so auffallender ist die Zweizahl in III; ein einziges weiteres Beispiel im Evangeliar der Aebtissin Uota von Niedermünster in Regensburg (Cim. 54 München).[2] Für die einzelnen drei Apostel liegen in der byzantinischen Kunst ebenfalls keine festen Typen vor, doch ist eine sehr häufig wiederkehrende Gestalt der Jünger, welcher sich auf seine Kniee niedergeworfen hat, und seine Hände ausstreckend, meist seinen Mantel vor die geblendeten Augen hält (vgl. die Abb. bei Rohault de Fleury a. a. O. u. a.) eine Nachahmung eines solchen könnte unser Jacobus sein, in Byzanz findet er sich gewöhnlich in der Mitte unterhalb Christi.[3] Auch für unsern Petrus kann ein byzantinisches Vorbild angenommen werden, ein entsetzt fortstürmender Apostel findet sich dort wiederholt, natürlich nie mit dem Spruchband; der forteilende Jünger, wie er eine Hand erhebt, die andere herabhängen lässt, findet sich z. B. in der Vaticana Cod. graec. 1156 (d'Agincourt Tf. 57,9), in Paris Mss. gr. 74, 510. Iwiron, Ms. 1 (Abb. s. o.) u. ö.

Wenn wir noch heranziehen, dass Christus die Rechte mit dem griechischen Segensgestus erhebt, so wird es wahrscheinlich,

---

[1] Dobbert, a. a. O. S. 134 ff.
[2] Abb. bei Cahier und Martin, Nouv. mél. Curiosités myst. S. 43.
[3] An dieser Stelle eine ähnliche Gestalt in Schwarzrheindorf.

dass der Maler von III ein byzantinisches Vorbild benutzt hat, freilich nicht ohne es ins Abendländische zu übersetzen, daher ist Moses ältlich, sind die Strahlen denen der abendländischen Bilder des 10.—13. Jahrhunderts ähnlich. Ob vielleicht auch die Zweizahl der Jünger daraus zu erklären ist, dass er sie nicht alle auf seinem Raum nachzubilden wusste?

Gänzlich von Byzanz unabhängig ist das Bild in V, ja es hat überhaupt mit keinem mir bekannt gewordenen Transfigurationsbilde Aehnlichkeit, fehlen doch sogar Moses und Elias; dafür finden wir unerwarteter Weise den Kreuzstab, einen Baum neben Christus, keinen Jünger erschreckt, einen dem Schlafe nahe. Trotz dem ist die Verklärung gemeint, das Spruchband Gott-Vaters beweist es (Matth. XVII,$_5$). Und wirklich hat es einen abendländischen Typus der Verklärung gegeben, der an die Worte Luc. IX,$_{32}$: Petrus und die mit ihm waren, seien voll Schlaf gewesen, anknüpfte und daher die Jünger schlafend oder schläfrig bildete (Pokrowski, a. a. O. S. 202). Ein deutliches Beispiel dieser Art in Paris. Bibl. Nat. Cod. lat. 17716 saec XII.[1]

Die Hochzeit zu Kana. (IV.)

Hinter einer halbkreisförmigen, auf durchbrochenem Fusse ruhenden Tafel, auf der ein Becher, Messer und Brode liegen, sitzt in der Mitte Christus nach links blickend, mit der Rechten quer über sich weg nach rechts weisend. Rechts von ihm Petrus mit einem leeren Spruchband in der Rechten und weiterhin ein Mann mit Mütze und leerem Spruchband, ein dritter im Hintergrund; links Maria, ihre Linke an Christi Schulter legend, die Rechte ausstreckend, weiter links noch drei Männer. Im Vordergrunde rechts zwei kleine Diener, Eimer in drei Krüge leerend, links der Kellermeister, in der Rechten einen Becher erhebend, mit der Linken eine hinweisende Bewegung machend; vor ihm drei Krüge. —

Die Darstellung in IV steht vereinzelt, hat aber Berührungspunkte mit dem Bilde des Gastmahls im Hause des Simon in III, (s.

[1] Abb. Bastard, peint. et ornements des mss. classés, Tf. 248. (vgl. Wattenbach, Neues Arch. f. ält. deutsche Geschichtskunde VIII. S. 451 ff.)

unter „Christus und die grosse Sünderin"); der eigentümliche Tisch kehrt dort wieder, Christus sitzt wieder in der Mitte der Tafel. — Die Ausgestaltung der Scene in IV ist eigentümlich für das hohe Mittelalter; der altchristlichen Kunst, welcher der Gegenstand geläufig war, ist sie fremd, sie bevorzugt den Augenblick des Wunders und giebt nicht die Schilderung des Mahles.[1] In demselben Geiste sind noch viele frühmittelalterliche abendländische Darstellungen geschaffen, so im Cod. Egberti,[2] im Evangelistar Heinrichs III. in Bremen, im Prümer Troparium Paris Ms. lat. 9448 (Suppl. lat. 641);[3] doch findet sich auch die Mahlscene schon, freilich nicht in der oben angedeuteten Fassung, denn Christus sitzt nicht mit am Tisch, so auf Elfenbeinreliefs in Würzburg[4] und Berlin.[5]

Die byzantinische Kunst dagegen pflegt die Mahlscene, gewöhnlich in Verbindung mit der Wunderscene, die daneben oder darunter Platz findet, zu geben.[6] Diese Bilder unterscheiden sich aber charakteristisch von den späteren abendländischen dadurch, dass Christus, wie auch auf den byzantinischen Abendmahlsbildern, am linken Ende des Tisches sitzt oder liegt.

Im vorgeschrittenen Mittelalter ist denn die Mahlscene im ganzen Abendlande verbreitet, vielleicht mit infolge byzantinischer Anregung, dafür sprechen könnte der Umstand, dass auf einer der frühsten derartigen Darstellung, in Clm 15713 Cim 179 die Braut, wie auf byzantinischen Bildern eine Krone trägt, was der Sitte der griechischen Kirche entspricht.[7] Hier sitzt Christus aber schon mitten hinter der Tafel, während er auf anderen frühen Bildern[8] am linken Ende der Tafel angebracht ist, ob auf Grund byzantinischen Einflusses lasse ich dahin gestellt.

[1] Kraus, Real-Encycl. II, 91 ff.
[2] Kraus, d. Miniat. d. Cod. Egb. 1884, Tf. XIX.
[3] Braun, a. a. O. S. 90.
[4] Abgeb. bei Rohault, La Ste. Vierge I, Tf. 44.
[5] Abgeb. bei Bode-Tschudi a. a. O., Tf. 57 Nr. 463 u. Bode, Gesch. d. deutschen Plastik zu S. 14.
[6] Z. B. Berlin, Ms. gr. 4⁰. 66 fol. 272 a. — Parma, Bibl. Pal. Evang. — Iwiron Ms. Nr. 5 Brokhaus, a. a. O. S. 220 Anm. — Paris, Ms. gr. 74, Abb. Rohault de Fleury, L'Evangile, Tf. 39, 2. — Monreale, Dom. Mosaik. Abb. Gravina, a. a. O., Tf. 17 C.
[7] Brockhaus, a. a. O. S. 220 Anm.
[8] Bamberg, Cod. A. II. 52, Udine, Bibl. capitolare, Cod. 76. V. mbr. 4⁰. Abb. bei Ebner, a. a. O. S. 262.

Im 12.—13. Jahrhundert ist endlich in deutschen Miniaturen die Mahlscene mit dem Christus mitten hinter der Tafel allgemein verbreitet, die Anordnung ist etwa dieselbe wie in IV, vorn meist der Kellermeister und ein Diener, z. B. Salzburger Antiphonar (Lind, Tf. 30); Erlangen, Bibel Nr. 121; Clm. 15903 c. p. 52; Bamberg A II. 47; Aschaffenburg Evangeliar Nr. 3; es sind Ausnahmen, wenn in Clm. 935, c. p. 114 Christus hinter, aber am linken Ende der Tafel sitzt und sich in Chronicon Zwifaltense minus in Stuttgart (Hist. fol. 415) nur die Wunderscene findet.

Christus und die grosse Sünderin. (II. III.)

II: Unter einem Vorhange sitzt Christus hinter gedeckter Tafel, auf der Brode und Schüsseln mit Fisch, die Rechte hat er vor der Brust erhoben, die Linke hält ein Spruchband, das über den Tisch weggeht: Dimissa sunt ei peccata multa, quoniam dilexit multum (nach Luc. VII,$_{47}$); sein Blick ist nach rechts gerichtet auf einen Pharisäer (mit Judenhut), welcher mit erhobener Rechten auf ihn weist; zur Rechten Christi ein weiterer Pharisäer, die Rechte vor der Brust, mit der Linken herabdeutend. Vor dem Tisch hat sich das Weib von links der Länge nach hingeworfen; sie ist in Gewand und Mantel gehüllt, auf dem Kopf eine zweiteilige Mütze, unter der lange Haarlocken vorfallen, beide Arme sind ausgestreckt, die Rechte ergreift einen Fuss Christi, die Linke hält ein Salbgefäss.

III: Christus sitzt hinter halbkreisförmiger Tafel, auf der Brod, Messer, Fischschüssel und Becher stehen, die Rechte ist redend abwärts ausgestreckt, die Linke hält schräg über den Tisch das Spruchband: Mulier remittuntur tibi peccata. (Luc. VII,$_{48}$) Rechts neben Christus sitzt Johannes, beide Hände staunend erhoben, links Petrus, die Linke flach ausstreckend, mit der Rechten herabweisend. Von links bringt ein älterer Mann eine Schüssel mit einem Fisch. Vorn liegt von links her das Weib auf einer gemusterten Platte (Teppich?), Mütze, Haar und Gewandung wie in II, die Rechte ist ausgestreckt, mit der Linken presst sie einen Fuss Christi an ihr Gesicht. —

Die beiden Bilder illustrieren 2 verschiedene Stellen des Neuen Testaments; II knüpft an die Erzählung von der grossen Sünderin

(Luc. VII_{36-50}) an, welche Christi Füsse salbt, als er bei dem Pharisäer Simon speist, und III stellt dar, wie Maria, die Schwester Marthas, des Herrn Füsse küsst, als er bei Simon dem Aussätzigen in Bethanien speist. (Matth. XXVI_{6-13}. Marc. XIV_{3-9}. Joh. XII_{1-11}). Der Umstand, dass in beiden Frauen mit grösster Wahrscheinlichkeit dieselbe Person zu sehen ist,[1] erleichterte Verwechslungen der ähnlichen Erzählungen; in III sind daher das Spruchband der ersten entnommen, einige Figuren der zweiten. Wir müssen also beide zusammen betrachten. Die Grundzüge der Composition sind dieselben: Christus mitten hinter der Tafel, vor dieser von links hingestreckt das Weib, verschieden sind die Form des Tisches, in II eine lange Tafel, in III eine halbkreisförmige wie bei der Hochzeit zu Kana in IV. Die übrigen Gestalten sind natürlich verschieden, in III Petrus, Johannes und aufwartend Simon oder Lazarus, in II Pharisäer.

Eine Umschau nach anderen Darstellungen ergiebt ganz ähnliche Resultate wie bei der Hochzeit zu Kana. Die byzantinische Kunst bringt wieder die Mahlscene, Christus wieder links am Ende der meist halbkreisförmigen Tafel, noch rechts oder links von ihm hockend, bezw. stehend das Weib, z. B. Berlin, Cod. graec. 4° 66. Paris, Mss. gr. 74 und 510 (Abb. bei Rohault de Fleury, L'Evangile Tf. 69), Monreale, Mosaik (Abb. Gravina, Tf. 19^D^). Den frühmittelalterlichen abendländischen Bildern fehlt durchweg die Schilderung des Mahles; Christus wird gern thronend in die Mitte gesetzt und die übrigen Gestalten seitlich angeordnet; z. B. im Cod. Egberti (Kraus, Tf. 42), im Aachener Evangeliar (Beissel, Tf. 23,) in Clm 4452 Cim 57; im Bremer Evangelistar; — in Clm 4453 Cim 58 (hier Christus nicht in der Mitte), im Evangeliar des Kupferstichkabinets in Berlin Nr. 3 (Beissel, Evang. des hl. Bernw. S. 35) und im Wyšehrader Evangeliar (ebenda, S. 17) salbt Maria Christi Haupt.

Dagegen liegt der Typus unserer Bilder im 12. Jahrhundert fertig vor, grosse Aehnlichkeit haben insbesondere die betreffenden Bilder im Evangeliar Heinrichs des Löwen und auf dem Hildesheimer Taufbecken;[2] die Anordnung Christi mitten hinter der

[1] Rohault de Fleury, L'Ev. I, 200 ff., 220 ff., II, 119 ff.
[2] 13. Jahrhundert, Abb. M. Thomas H. King, Fonts baptismaux de la cathédrale de H. 1858. Tf. II.

Tafel zwischen zwei Gestalten, kehrt dort wieder, ebenso das sich schräg über den Tisch ziehende Spruchband in der Linken Christi und die vor der Brust erhobene oder hinweisende Rechte. Die allgemeine Anordnung: Christus mitten hinter der Tafel und das Weib der Länge nach vor ihn hingestreckt, in den beiden weiteren Bildern aus deutschen Handschriften saec. 12—13, die mir bekannt geworden sind: Aschaffenburg Nr. 21; Clm 935 c. p. 114 (hier das Weib mehr hockend).

Die Auferweckung des Lazarus. (II.)

Zweiteiliges Bild. Oben: Links steht Christus, die Rechte vor der Brust erhoben, hinter ihm 2 Jünger, vor ihm liegen die Schwestern, eine hat sich ganz auf den Boden geworfen und hält die Hände unter dem Mantel hin, die andere kniet und streckt zum Herrn aufblickend beide Hände vor, mit der einen den Zipfel seines Mantels fassend. Neben Christus das Spruchband: Ubi posuistis eum. Eamus illuc. (nach Joh. XI_{33}). Ganz rechts drei Pharisäer. — Unten: Ganz links Petrus und zwei Apostel, vor ihnen steht Christus mit ausgestreckter Rechten, von der Linken geht das Spruchband aus: Lazare veni foras et prodiit ligatus manus (nach Joh. XI_{44}). Drei junge Menschen tragen den Grabdeckel, der vorderste hält ihn in beiden Armen, der zweite stemmt sich mit beiden Händen gegen die Unterkante, der dritte im Hintergrund fasst mit der Linken den oberen Rand, hält sich aber mit der Rechten, die im Aermel steckt, den Mund zu. Lazarus steht rechts aufrecht im Sarge, bezw. dem Thore des Grabbaus. Nur sein volles Gesicht wird von dem Tuch, welches ihn ganz einhüllt, freigelassen.

Darstellungen der Auferweckung des Lazarus sind in deutschen Miniaturen des 12.—13. Jahrhunderts ziemlich selten, es ist daher sehr leicht die mir bekannten aufzuzählen: Evangeliar Heinr. d. Löwen; Braunschweig. Mus. 56; Aschaffenburg Nr. 3; Karlsruhe Hs. aus Bruchsal Nr. 1; Clm 935 c. p. 114; Goslar, Rathaus, Evangeliar.[1] Die Anordnung ist in allen Bildern, soweit nicht der zur

[1] Ferner eine knappe Darstellung als Randbild in Wolfenbüttel. Cod. Helmst. 425, fol. 114b Martha fleht liegend Christus um Hülfe

Verfügung stehende Raum zu Aenderungen zwang, dieselbe: Christus kommt von links, (die Schwestern flehen ihn an), rechts Lazarus und die um ihn beschäftigten Gestalten. Die Verschiedenheiten im Einzelnen sind aber sehr beträchtliche; Christus kehrt zwar im allgemeinen ähnlich wieder, sehr verschieden behandelt ist Lazarus und sein Grab. Gewöhnlich steht er in einem Sarkophage aufrecht, in Braunschweig liegt er in dem schräg aufgerichteten Sarge, in Clm 935 taucht eben der Oberkörper aus dem Sarge auf, in Karlsruhe, im Evangeliar, Heinrichs d. L. und Clm. 935 ist er mumienhaft eingewickelt, sonst in ein Leichentuch gehüllt, so auch in Goslar, wo er aber aufrecht unter einem Giebeldache steht. Die Frauen stehen im Evangeliar H. d. L. ganz zur Seite, in Braunschweig und Clm 935 im Hintergrund, in Karlsruhe steht eine und kniet die andere vor Christus, nur in Aschaffenburg und Goslar (hier sehr durch den Rahmen beschränkt) sind sie vor Christus kauernd angebracht.

Von Wichtigkeit ist zunächst der Unterschied in der Andeutung des Grabes, fünfmal ist es als Sarg, nur einmal als Grabbau gegeben und zwar in derjenigen Handschrift, welche von Strzygowski für byzantinische Arbeit erklärt worden ist. Unser Bild nimmt gewissermassen eine Mittelstellung ein. Lazarus steht in einer Art aufrecht stehenden Sarkophags, es scheint eine Mischung der Vorstellungen vorzuliegen. Die Anregung dazu werden wir in einer byzantinischen[1] oder frühmittelalterlichen Darstellung zu suchen haben, beide kennen den Grabbau. Der abendländischen Kunst scheint der Typus nicht geläufig geblieben, sondern hier durch den auch der altchristlichen Kunst nicht fremden Typus des aus dem Sarge heraussteigenden Lazarus verdrängt worden zu sein.[2] Indessen

---

an; fol. 115a, Lazarus liegt im Sarg, eine Frau und ein Mann (?) stehen dabei, ein anderer hält sich die Nase zu.

[1] Z. B. Paris, Ms gr. 510 Abb. Rohault de Fleury. L'Ev. Tf. 68, 3; ebenda, Suppl. 27. fol. 91, Bordier, Description des peint. et orn. des mss. grecs de la bibl. nat. S. 216; Iwiron, Ms. 5. Brockhaus, a. a. O. S. 220. Anm.; Berlin, Ms. gr. 4°. 66. fol. 307b; Berlin, Mus. Elfenbeinrelief Nr. 444. Abb. Bode-Tschudi, a. a. O. Tf. 58. Monreale, Mosaik, Gravina, Tf. 18b. Vgl. auch Dobbert, a. a. O. S. 146.

[2] Z. B. Cod. Egberti (Kraus, Tt. 41), Bernwards-Evang. (Beissel, S. 12, Tt. 22), Echternacher Ev. in Gotha (Abb. Jahrbuch d. Altertumsfr. im Rheinl. Heft 70). Bernwards-Säule, Abb. Wiecker, die B.-S. zu Hildesheim Nr. 26; Holzthür von s. Maria im Kapitol, Köln, Abb. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler Tf. 40.

fehlt es doch nicht an einzelnen späteren Beispielen mit dem Grabbau im Abendlande.[1]

Eine Entscheidung zu Gunsten eines byzantinischen Vorbildes für II kann daher nicht getroffen werden, um so weniger als die übrigen Gestalten nicht zu solcher zwingen, zwar sind die demütig hingestreckte Frauengestalt und der Diener, der sich beim Abheben der Grabthür die Nase zuhält, nicht ohne Aehnlichkeit mit byzantinischen Gestalten, doch finden sie auch in abendländischen ihresgleichen. Es kann also nur eine grosse Verwandtschaft der byzantinischen und abendländischen Darstellungen festgestellt werden; es muss dahingestellt bleiben, von welcher Seite unser Maler beinflusst wurde, jedenfalls fanden wir in seiner Zeit nur in einer mindestens stark byzantinisierenden Darstellung eine verwandte Lösung der Aufgabe, von der das Bild in II aber doch wieder nach der abendländischen Seite zu abweicht.

Eine Blindenheilung. (II.)

Christus, hinter dem Petrus und Johannes stehen, legt die Rechte auf das Auge eines bärtigen Mannes, der beide Hände vorstreckend, hülfesuchend vor ihm steht.

Zöllner und Pharisäer. (II.)

Der jugendliche Zöllner kniet mit erhobenen Händen links von einem Altar, auf dem ein Kreuz steht; rechts sitzt der bärtige Pharisäer, mit seiner Linken auf den Zöllner weisend, in der Rechten das Spruchband: Gratias tibi ago, domine, quia non sum sicut ceteri hominum et velut hic publicanus (nach Luc. XVIII,$_{11}$).

---

[1] Z. B. Evang. in Utrecht (Beissel, Ev. d. hl. Bernw. S. 27); Clm. 4453 Cim. 58. fol. 231 b. Wandgem. Oberzell auf d. Reichenau, Kraus, d. Wandgem. der St. Georgsk. zu Oberzell. 1884, Tf. 1—3. Elfenbeinrelief, Berlin, Kgl. Bibl. auf. Ms. theol. lat. fol. 1. Elfenbeinrelief. Strassburg, Hohenlohe-Museum, Abb. bei Schricker, Kunstschätze in Elsass-Lothringen Tf. 104 a. Auf diesem Relief steht Lazarus in einem Sarge unter dem Bau; diese Mischung der Darstellungsweisen scheint auch in Cim. 58 und in Oberzell vorzuliegen, wo Lazarus auf einer sargähnlichen Unterlage steht.

Die klugen und die thörichten Jungfrauen. (XV_4.)

Das Bild ist in 2 Streifen angeordnet, von links her schreiten die 5 klugen Jungfrauen heran, alle die brennende Lampe hochhaltend, vor ihnen ein offenes Thor, darüber das Brustbild des Sponsus mit dem Spruchband: Sponsus ego vitae. Vos intro venite. Im unteren Streifen die fünf thörichten Jungfrauen mit schmerzlichem Ausdrucke, die beiden vordersten eine Hand bittend gegen den Bräutigam ausstreckend, der das Spruchband hält: Luminis oblitae, vacuae venitis.

Der Einzug in Jerusalem. (II. III. V. VI_3.)

Christus kommt von links auf der Eselin herangeritten, hinter ihm schreiten Petrus und Johannes, hinter denen in VI_3 noch zwei Jünger, ersterer in III mit Palmzweig, in V mit Buch. Christus sitzt nach Herrenart auf dem Esel, streckt die Rechte redend oder segnend aus, bezw. erhebt sie, die Linke hält in V die Zügel, in II einen Palmzweig, in III ein Spruchband: Jerusalem quociens volui congregare pullos (nach Matth. XXIII, 7). Die Eselin senkt in II, III, V den Kopf auf ein Gewandstück, welches ein Knabe (in VI_3 drei) vor ihr ausbreitet, daneben liegen Palmzweige, im Hintergrunde steht ein Palmbaum, auf dem in II, V, VI_3 ein, in III vier Knaben stehen, welche Zweige herabwerfen, ein zweiter klettert in II und V am Stamm hoch; in V noch ein zweiter Baum ohne Kinder im Hintergrunde links. Ganz rechts überall ein Thor, aus dem II, V und VI_3 ein bärtiger Mann mit vorgestreckten Händen herausschreitet, in III sind es zwei, in VI_3 treten noch zwei junge Männer und eine Frau hinzu.

Unsere Bilder sind so nahe verwandt, dass man sie individuelle Wiederholungen eines Typus nennen kann, sogar VI_3 gleicht ihnen in der Hauptsache.

Darstellungen in zeitgenössischen Miniaturen sind sehr häufig: Z. B. im Evangeliar Heinrichs des Löwen — Aschaffenburg Nr. 3 und 21. — Karlsruhe, Bruchsal Nr. 1. — Salzburger Antiphonar (Lind Tf. IX) — Brandenburger Evangelistar. — Melk Cod. 1833. — Bamberg A II 47. — Clm. 2640. c. p. 75. — Clm. 15903

c. p. 52. — Clm 935 c. p. 114. — Halberstädter Domgymnasialbibliothek Hs. 114. — German. Museum 56,622. — Wien 1244. In der allgemeinen Anordnung sind diese Bilder sowohl einander als unseren ähnlich, Abweichungen bestehen gewöhnlich in einer Veränderung der Personenzahl in Aposteln und Volk, zuweilen unterbleibt die Andeutung Jerusalems, dafür ist die Uebereinstimmung im einzelnen eine oft erstaunlich grosse, so fehlt fast nie die Gestalt auf dem Baume, und jene, welche das Gewand hinbreitet.

Die meisten Elemente dieser Darstellungen finden wir schon auf altchristlichen Sarkophagen; aus diesem Alter des Typus erklärt sich die weite Verbreitung. Wichtig ist aber die Frage, ob in das Schema byzantinische Elemente aufgenommen worden sind. Die Charakteristika, an denen nach Dobbert (a. a. O. S. 149 ff) der Einfluss zu erkennen ist, sind die Kinderschaar, welche Christus entgegenkommt und das Sitzen Christi nach Damenart. Die erstere findet sich nun allerdings in unseren Handschriften, aber auch in allen anderen angezogenen Beispielen, wenn es auch oft schwer ist, die Kinder zu erkennen, da sie nur durch die Körpergrösse von Erwachsenen verschieden sind. Die Frage ist nur, ob sie wirklich auf byzantinischen Einfluss zurückzuführen sind. Zunächst spricht wohl dagegen, dass wir sie in allen Beispielen fanden, nicht nur vereinzelt, dann wohl auch, dass Christus zweimal auf seinem Spruchband (III), bezw. Buch (Aschaffenburg 21) auf sie ausdrücklich Bezug nimmt, dort mit dem Vers Jerusalem, quociens volui congregare pullos (nach Matth. $23_{,37}$), hier mit den Worten: Sinite parvulos venire ad me, talium est enim [regnum dei] (Marc. $X_{,14}$).[1] Hinzu kommt noch die Bildunterschrift in Clm 935: Ingrediente domino in sanctam civitatem hebraeorum pueri cum ramis palmarum occurrerunt ei. Jedenfalls stellten die Maler dieser 3 Handschriften mit Bewusstsein Kinder dar, nicht dass sie nur ein fremdes Vorbild nachgeahmt hätten.

Es bleibt zu untersuchen, ob die Kinder in den deutschen Miniaturen früherer Periode schon vorkommen, jedenfalls sind sie da nicht so regelmässig wie später, es ist aber schwer, eine Entscheidung zu treffen, da vielfach wirklich nicht zu sagen ist, ob

[1] Beide Sprüche entsprechen nicht den im Malerbuche vorgeschlagenen, vgl. Schäfer, das Mb. vom Berge Athos § 205. S. 159.

Kinder oder bartlose Erwachsene gemeint sind; aber ich möchte im Gegensatz zu Dobbert (a. a. O. S. 150) doch meist Kinder in ihnen sehen. Sie scheinen vorhanden zu sein im Utrechter Evangeliar (Beissel, Ev. der hl. Bernw. S. 29), im Evangeliar Heinrichs IV. im Kupferstichkabinet Berlin Nr. 3, in Clm 4452 Cim 57, Clm 4453 Cim 58, Bamberg A II 52 und Ed. III. 11; in anderen Fällen lässt es sich schlechterdings nicht entscheiden, ob nicht die grossen aber jugendlichen Gestalten als Kinder gedacht sind, so im Egbert-Codex (Kraus Tf. 43), im Bernwards-Evangeliar (Beissel Tf. 23) und im Bremer Evangelistar Heinrichs III. Treten die Kinder später regelmässig auf, so mögen gelegentlich byzantinische Denkmäler eingewirkt haben, aber iconographischen byzantinischen Einfluss dürfen wir wohl nur dort in ihnen sehen, wo die Kindergruppe genreartig ausgenützt ist, wie im Brandenburger Evangelistar, wo z. B. ein Kind sich das Gewand über den Kopf zieht.[1]

Ussoff[2] hat die Anwesenheit der Kinder in den Darstellungen des Einzuges aus der Stelle des Nicodemusevangeliums erklären wollen, wo der Bote des Pilatus letzterem erzählt, wie hebräische Kinder den einziehenden Christus durch Ausbreiten von Gewandstücken und Palmzweigen gefeiert hätten. Pokrowski[3] und Dobbert[4] haben sich dieser Ansicht mehr oder weniger angeschlossen. Mir scheint näher zu liegen, die Anwesenheit der Kinder aus dem Matthäusevangelium zu erklären, denn dort (XXI, $_{1-16}$) wird im Zusammenhange mit dem Einzuge erzählt, dass Christus sich nach dem Tempel begab, woselbst „pueri" riefen: Hosanna filio Dauid. Hervorgehoben wird die Stelle dadurch, dass die Hohenpriester und Schriftgelehrten Jesum darüber zur Rede stellen, er aber antwortet ihnen mit dem Psalmverse: „Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem". Aus dieser Stelle möchte sich zur Genüge die Darstellung des Einzuges mit den Kindern erklären, brauchte der Schöpfer des Typus so doch nur den Verlauf der Erzählung des Matthäus im Gedächtnis zu haben.

[1] Vgl. die Vorschriften des Malerbuches u. z. B. Berlin, Ms. gr. 4⁰. 66, teilweise abgeb. bei Dobbert, a. a. O. S. 150.

[2] Die Miniaturen zu der in Rossnos entdeckten griech. Evangelienhandschrift des VI. Jahrhunderts, in der Ztschr. der Moskauer arch. Gesellschaft. «Altertümer» IX (1881.) S. 43. 44.

[3] a. a. O. S. 262—264.

[4] a. a. O. S. 149 f.

Anders steht es mit der Frage der Sitzart Christi, wo Christus nach Damenart sitzt, liegt unzweifelhaft byzantinischer Einfluss vor, er ist aber recht selten, indessen findet er sich gerade im 13. Jahrhundert öfters, so wieder in Brandenburg, in Halberstadt, in Brüssel Ms. 9222, in einem Wandgemälde in Gurk (Abb. Mitt. den Centr.-Komm. XVI Tf. III); aus deutschen Darstellungen früherer Jahrhunderte kenne ich nur zwei Beispiele: Bamberg Ed. III. 11. saec. XI und Paris, Ms. lat. 17325 saec. XII.

Das Abendmahl. (II. IV. X.)

II. Hinter einem halbkreisförmigen, auf fensterartig durchbrochenem Fuss ruhenden Tisch, auf dem ein Tischtuch, Gefässe und Brode, sitzt in der Mitte Christus und reicht mit der Rechten über den Tisch weg einen Bissen dem Judas, der vorn vor dem Tisch kniet und die Rechte ausstreckt; rechts von Christus liegt an seine Brust gelehnt mit geschlossenen Augen Johannes, weiterhin sitzen rechts und links je fünf Jünger.

IV. Aus rechts und links je vier, oben und unten je drei Bogen ist der Bildumriss hergestellt, über dem sich Architektur erhebt. Die Mitte der Fläche nimmt ein kreisrunder Tisch ein, auf dem ein Pokal, Becher, Messer, Brode. Ringsherum sitzen auf niedrigen Schemeln die Jünger, mitten hinter dem Tisch Christus, die Rechte mit dem Bissen über den Tisch auf Judas zu ausstreckend, der in der Mitte der linken Seite mit vorgestreckten Händen auf den Tisch zu steigen scheint, um den Bissen in Empfang zu nehmen. Rechts neben Christus der Platz des Johannes, welcher, nur auf dem Rande seines Bänkchens sitzend, sein Haupt mit geschlossenen Augen an Christi Brust legt, der seine Linke auf Johannes Rücken ruhen lässt. Links von Christus Petrus, mit vorgestreckten Händen, hinter seiner Linken ein leeres Spruchband, sodann auf der linken Seite ausser Judas noch zwei, auf der rechten drei Jünger, alle mit lebhaften Handbewegungen; im Vordergrund sitzen vier sich paarweise gegenüber, zwei davon in dem grösseren Mittelbogen der Einrahmung, dem Christus oben entsprechend; einer erhebt einen Becher, ein anderer führt einen Bissen zum Munde, alle vier sind in lebhafter Bewegung.

X. Hinter einer gedeckten Tafel mit Fisch und Broden dar-

auf sitzt links Christus (bartlos), die Rechte segnend ausgestreckt (auf den Fisch deutend?), rechts Petrus und zwei andere Jünger. —

Alle drei Bilder sind grundverschieden; X ist eine kümmerliche Composition. Weit interessanter ist schon das Bild in II. Wir finden hier wieder einen Tisch, wie auf dem Bilde der grossen Sünderin in III und der Hochzeit zu Kana in IV; dazu dieselbe Anordnung: Christus mitten hinter dem Halbkreise. Das Bild bietet nichts Absonderliches, der Anschluss an das Johannes-Evangelium, (XIII,$_{21-30}$, dgl. in IV), die Anordnung der Jünger zu Seiten Christi, des Johannes an seiner Linken und des Judas vor dem Tische entspricht nur dem in der Zeit Ueblichen: Z. B. im Evangeliar Heinr. d. Löwen; Stuttgart. Bibl. fol. 28; Clm 935; Clm 16002; Melk. 1833; Brandenburger Evangelistar; Wien, Cod. 1244; Nürnberg, Germ. Mus. 56,632; Prag, Museum XII B. 13. Im Gegensatz dazu ordnet die byzantinische Kunst Christus am linken Ende der Halbkreis (Sigma)-förmigen Tafel an und setzt Judas, der in die Schüssel greift, meist in die Mitte der Jünger (Dobbert a. a. O. S. 130). Ab und zu findet sich auch in frühmittelalterlichen Darstellungen Christus am linken Ende der Tafel,[1] dann aber Judas meist vor der Tafel. Bei der Dürftigkeit der Bilder in X wage ich nicht auf ein solches Vorbild zu schliessen.

Dagegen ist die Darstellung in IV durchaus eigenartig; weder aus dem Morgen- noch aus dem Abendlande ist mir bisher eine ähnliche bekannt geworden. Doch findet die Eigenart eine Erklärung durch Heranziehung ähnlicher Compositionen anderen Inhalts. Der Grundgedanke der Anordnung ist der, eine bestimmte Anzahl von Figuren im Kreise sitzend, möglichst in ganzer Gestalt anzubringen, und zwar sind um die Rückenfiguren im Vordergrunde zu vermeiden, die vorderen quer gesetzt und paarweise mit einander in Beziehung gebracht. Den Mittelpunkt nimmt der kreisrunde Tisch ein, der gänzliche Mangel an Perspektive hat es verschuldet, dass er unseren Augen ganz kreisrund, also scheinbar von oben gesehen, sich darbietet und dass die Apostel nicht hinter, sondern über einander sitzen. — Ist nun diese Art zu

---

[1] Beispiele bei Dobbert, das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst, 7. Fortsetzung. Repert. f. Kunstwiss. XVIII, S. 336 ff. passim

componieren, Erfindung des Künstlers? Keineswegs, solche Bilder kommen für die Darstellung des Pfingstfestes wiederholt vor; ich stelle zusammen, was mir davon bekannt geworden ist:

1. Nur bis zu einem gewissen Grade heranzuziehen ist das Bild des Rabula-Evangeliars (von 586) in der Laurentiana zu Florenz. (Abb. Garucci, storia dell' arte christiana Tf. 128.) Elf Jünger sitzen hier in einem $^3/_4$-Kreise, der im Vordergrunde durch zwei stehende Gestalten (Volk) vervollständigt wird.

2. Rom, Bibel von S. Paolo fuori le mura. IX. Jahrhundert. (Abb. d'Agincourt, Tf. 42,7.) Inmitten eines an den beiden vorderen Seiten von Mauern, an den hinteren von Säulenhallen umzogenen, viereckigen Platzes (die Ecken in der Mitte der Bildseiten), sitzt Maria, die zwölf Apostel sind so angeordnet, dass je drei immer vor einer Seite des Vierecks sitzen, die beiden vordersten sind wieder, um die Rückenfiguren zu vermeiden, ganz von der Seite gesehen.

3. Bamberg A II. 47. Die Composition ist ein wenig abweichend, Maria ist weiter nach hinten geschoben, so dass die Composition nur im Vordergrunde die Kreisform behält, im Hintergrunde aber, wo zu beiden Seiten Mariae je ein Apostel sitzt, nur einen flachen Bogen bildet; die übrigen Jünger sind so in den Kreis componiert, dass man einen ganz vom Rücken und von seinem rückwärts ausgestrecktem Fusse nur die Sohle sieht.

4. Padua. Evangelistar im Domschatz. Geschrieben in Padua 1259.[1] Unter einer Architektur, die in bogenförmigem Abschlusse der vom Himmel kommenden Taube und zwei Baumkronen Platz macht, sitzen die zwölf Jünger im flachen Bogen, in der Mitte des hinteren Bogens Petrus, zu seinen Seiten je zwei Jünger, dann darunter an den Schmalseiten des Ovals je einer und im Vordergrunde wieder fünf, von denen die drei mittleren vom Rücken gesehen sind.

5. In I, Beschreibung s. unter „Ausgiessung des hl. Geistes."

Weniger deutlich zeigen eine ähnliche Absicht die Pfingstbilder des Codex Egberti, des Bremer Evangelistars und des Clm 15713

---

[1] Ueber die Handschrift vgl. Schnaase, Gesch. d. bild. Künste im Mittelalter. V, 247.

(Cim 179).[1] In den ersteren beiden sind gewissermassen zwei flache Bogen gegeben, den oberen nehmen die Apostel ein, den unteren das Volk, die Mitte bleibt leer. Mehr Anknüpfungspunkte bietet das dritte Bild, die Mitte bilden zwölf in einen Kreis zusammengestellte Fackeln (die Flammen des hl. Geistes), ringsherum sitzen zwölf Apostel; über die Schwierigkeit sie in Kreisform anzuordnen, half sich der Künstler hinweg, indem er einfach vorn fünf auf eine Bank setzte, darüber rechts und links je einen und fünf im Halbkreis um die obere Hälfte des Flammenbündels anbrachte.

Wir kommen somit zu einem ziemlich einfachen Ergebnisse: die Absicht, das Pfingstwunder als kreisförmige oder polygonale Composition darzustellen, lässt sich in mannigfachen Bildern von karolingischer Zeit oder noch früher an bis ins 13. Jahrhundert hinein verfolgen und in unserer Gruppe in I belegen. Byzantinische Anregungen sind nicht anzunehmen, das Bild im Rabulaevangeliar zeigt noch nicht die charakteristische Ausbildung. Die byzantinische Kunst umgeht in allen mir bekannt gewordenen Beispielen, wo man solche Composition erwarten konnte, die Schwierigkeit; sie schafft den halbkreisförmigen Tisch für das Abendmahl, das (im Vordergrund abgeschnittene) 3/4-Oval für das Pfingstbild.[2]

Wir werden demnach die Anregung für unser Abendmahlsbild in IV in einem Pfingstbilde[3] von der Art wie in I oder Bamberg A II 47 zu sehen haben. Der Maler von IV that den kühnen

[1] Vgl. auch die Darstellung in Clm. 23338 c. p. 86 und die Bemerkungen Vöges (a. a. O. S. 253, Abb. S. 275). Ueber das Bild in Maihingen, Lat. I. 2. 4⁰. 11, Vöge, S. 233. fehlen mir nähere Angaben, doch dürfte es hier zu beachten sein.

[2] In dem einzigen byzantinischen Abendmahlsbilde, wo ein ovaler, aber wohl kreisrund gedachter Tisch vorkommt, und wo vor demselben Jünger sitzen: im Evangeliar in Parma Nr. 5 (Abb. Repert. XV. 1892, S. 367) sieht Dobbert gewiss mit Recht abendländlichen Einfluss.

[3] Ausgeschlossen ist indessen nicht, dass der Maler ein ähnlich componiertes Abendmahlsbild vor sich hatte. Ein Abendmahl mit Anordnung der Teilnehmer um einen kreisförmigen Tisch im Sacramentar von Autun (Abb. Gaz. archéol. IX. 1884 Pl. 23 u. bei Dobbert. Repert. f. Kunstwiss. XVIII. 1895, S. 349). Chr. sitzt mitten hinter der Tafel, die Jünger an den Seiten, sechs r., sechs l., doch keiner im Vordergrund!

Schritt die Composition vom Pfingstbild auf das Abendmahl zu übertragen und erzielte auf diese Weise eine völlig eigenartige Darstellung, der freilich die Mängel sehr deutlich anhaften. Das Problem, die Gestalten im Kreise anzuordnen, vermochte er nicht zu lösen, sobald der Kreis wirklich eingezeichnet war. Es fiel damit die Möglichkeit weg, durch Dehnen und Ziehen der Kreisform die Aufgabe zu erleichtern. Ganz unmöglich war er ihm endlich, den Judas sich über den ohne Perspective gezeichneten Tisch vorbeugen zu lassen: infolgedessen steigt Judas im Bilde auf den Tisch, ohne dass die beiden Beine, auf dem Tisch und auf dem Fussboden, sich in verschiedener Höhe befänden!

Eine Uebereinstimmung mit dem Pfingstbilde in I hat im Einzelnen nicht statt, doch kehrt dort die so bezeichnende Anordnung von zwei Jüngerpaaren im Vordergrund wieder.

Die Geisselung. (V. VI_3 VII—IX. XI.)

Die stets wiederkehrenden Grundzüge der Composition sind der in der Mitte an eine Säule gebundene Christus und beiderseits je ein Scherge. Die Säule ist meist gemustert und mit Basis und Kapitäl (nicht in VII. VIII) versehen; in IX ist sie eine von drei eine Architektur tragenden Säulen; sie steht meist auf natürlichem Boden. Christus ist mit dem Schurz bekleidet oder (VII. VIII) ganz nackt und steht hinter, VI_3 vor der Säule, an die seine Hände und in V und VI_3 auch seine Füsse gebunden sind. Den Kopf streckt er hinter der Säule vor (nicht in VIII). Rechts und links je ein Henker. In der Haltung sind sie nicht übereinstimmend; der Henker

in VII links: schwingt mit der Rechten eine Peitsche und hält eine Rute in der Linken.
„ „ rechts: erhebt mit beiden Händen eine Rute.
„ VIII (links wie VII) rechts: schwingt mit der Rechten eine Peitsche und hält in der Linken eine zweite.
„ IX links: schwingt mit beiden Händen nach der Seite ausholend, aber nach Christus zurückblickend eine Rute.
„ „ rechts: schwingt mit der Rechten eine Peitsche und hält in der Linken eine Rute.

in	XI links:	ähnlich IX, aber die Linke herabhängend.
„	„ rechts:	dgl., aber in der Rechten eine Rute, die Linke leer.
„	V links:	ähnlich IX.
„	„ rechts:	holt mit beiden Händen rückwärts über seinen Kopf mit einer Art Besen zum Schlagen aus.
„	VI,3 links:	erhebt in der Rechten einen kurzen, an jedem Ende mit einem Knopf versehenen Stock.
„	„ rechts:	ähnlich IX links.

Die oben angeführten Grundzüge der Composition unserer Darstellungen sind keineswegs für die Gruppe bezeichnend, sondern allgemein verbreitet.[1] Abweichende Bilder sind vereinzelt.[2]

Die Dornenkrönung. (IX.)

Christus sitzt zwischen zwei Schergen mit Spitzhüten, welche ihm die Dornenkrone aufs Haupt drücken.

Die Kreuztragung. (II. VIII. XI.)

II: Christus mit dem Kreuz über der linken Schulter schreitet nach rechts, eine Frau ergreift mit beiden Händen das Fussende des Kreuzes, eine zweite bemüht sich das Kopfende in die Höhe zu heben. Christus blickt zum Himmel auf.

VIII: Christus schreitet mit dem Kreuz über der Schulter nach rechts, hinter ihm Maria, mit beiden Händen den Querbalken des Kreuzes ergreifend, um ihrem Sohne tragen zu helfen; vor ihm zwei Gestalten mit Lanzen und einem Hammer.

XI: Christus, ganz von vorn gesehen, steht in der Mitte, die rechte Schulter von der Last des Kreuzes, das er trägt, tief herabgedrückt. Eine der Frauen umfasst das Kreuz mit beiden Händen, zwei andere dahinter mit schmerzlichem Ausdruck, rechts ein Krieger mit Schwert, Schild und Judenhut; über dem Kreuze (zur Füllung?) ein Tuch. —

[1] Z. B. Clm. 2641. — Melk Cod. 1833. — Evang. Heinr. d. Löwen. — Maihingen Lat. I. 2. 8°. 6.

[2] Z. B. Wolfenb. Cod. Helmst. 65: Christus r. an der Säule, l. vier Henker; Maihingen Lat. I. 2. 4°. 24. L. thronender Pilatus, r. zwei Henker; Salzburger Antiphonar. (Lind, Tf. 36): r. eine Volksmenge.

Ein Zug ist für die drei Bilder, so verschieden sie sonst auch sind, sehr bezeichnend: die Einführung Mariae, bezw. der hl. Frauen, welche dem Heilande helfen wollen, das Kreuz zu tragen. Es ist dies ein sinniger Zug, der sich vielleicht zuerst in unseren Handschriften in Deutschland findet, jedenfalls nur wenig verbreitet ist; älteren Miniaturen scheint er fremd zu sein, so Cod. Egberti (Kraus, Tf. 49), Echternacher Evangeliar in Gotha (Beissel, Handschrift Kaiser Otto's in Aachen, S. 25), Bremer Evangelistar Kaiser Heinrich's III., Clm 4453 Cim. 58, vgl. dazu die Bemerkung Vöges (a. a. O. S. 250), der das Fehlen der Frauen hervorhebt. Auch in byzantinischen Bildern scheint der Zug sich nicht zu finden (vgl. Dobbert, zur byzantinischen Frage. S. 153 f.), ebensowenig in folgenden deutschen Miniaturen saec. 12—13: Clm 14159 c. p. 72[a]; German. Mus. 56,632; Maihingen Lat. I. 2. 8°. 6; Clm. 2640 c. p. 75; Clm 11308 c. p. 42; Clm 935 c. p. 114; Besançon, Ms. 54. Vereinzelt steht eine sehr figurenreiche Composition in Halberstadt, Domgymnasium Handschrift 114: Christus befindet sich in der Mitte, rechts Pilatus und die Kriegsknechte, links Maria und sechs Frauen, Maria ergreift Christi Kreuz. Finden wir hier zum ersten Mal in einer deutschen Darstellung den Zug wieder, so mag wenigstens erwähnt sein, dass er um dieselbe Zeit in der französisch-englischen Miniaturmalerei schon vorkommt: nämlich im Psalterium der Königin Ingeburg in Chantilly, öfter dann in französischen Glasgemälden (Cahier, vitraux peints de l'église de St. Étienne de Bourges. Étude IV. XV. XVI.).

Die Kreuzigung.

(I. II (Kal.). III. IV. V. VI_2. VI_3—IX. XI. XIII (Fragm.).

Die sich wiederholenden Grundzüge der Composition sind Christus am Kreuze, darunter Maria und Johannes.

Das Kreuz ist stets aus behauenen Blöcken gebildet und in der Farbe sehr verschieden (blau. rot, violett, grün, braun). Es besteht immer nur aus den beiden gekreuzten Armen; ein Fussbrett findet sich in I. IV. VI_2. XI. XIII., der Zettel mit der Aufschrift in V. VI_2. VI_3. XI, leer in IV. Der Fuss des Kreuzes setzt entweder auf dem Bildrahmen auf (I. II. V. VI_3. VII. VIII.) oder auf natürlichem Boden, in diesem Falle wrd es zuweilen von

einigen Keilen gehalten (IX. XI.), welche in VI_2 ösenartig durchbrochen und mit einer Querstange verbunden sind. Ein Schädel findet sich in dem Erdhügel in IV. VI_2. IX und XI (?).

Christus ist in allen Bildern ausser XI schon gestorben, d. h. mit geschlossenen Augen gemalt; das Haupt ist auf seine rechte Schulter herabgesunken, über beide Schultern fallen Haarlocken vorn herüber; die Arme sind in flachem Bogen ausgespannt, der Körper ladet etwas nach seiner rechten — in IV nach seiner linken — Seite aus, doch immer so, dass der Punkt der stärksten Ausladung die Hüfte ist. Die Füsse sind mit zwei Nägeln angenagelt in II. III. VII, mit einem in I. IV u. s. w. Stets ist die Seitenwunde angegeben, ausser in III, wo auch Hände und Füsse nicht angenagelt zu sein, sondern am Kreuze zu schweben scheinen. Die Bekleidung besteht immer aus dem Schurz, welcher in der Mitte (VI_3 an der Seite) geknotet ist; gewöhnlich fällt am rechten Bein, also an der Seite der stärkeren Ausladung (doch auch in IV), ein etwas längerer Zipfel herab.

Maria steht zur Rechten Christi, sie ist ein wenig dem Kreuze zugewandt, die stärkste Drehung des Oberkörpers findet sich in III. Sie hat stets den Kopf ein wenig gesenkt. blickt aber auf Christus, ein wirkliches In-die-Höhe-Sehen nur in VI_2. Ihre Handbewegungen sind fast in jedem Falle andere: in I und XIII hat sie beide Hände vor der Brust zusammengelegt, in V gefaltet, in IX presst sie die Hände zusammen an die linke Wange, in VIII hat sie die Hände vor der Brust gekreuzt, in IV liegen beide vor der Brust, ähnlich in VII. In II und XI legt sie die Linke an die Wange, die Rechte vor die Brust, bezw. erhebt sie. In III erhebt sie die Rechte und hält die Linke am Mantel, in VI_2 stützt sie mit der Linken das Kinn und hält die Rechte vor die Brust, in VI_3 erhebt sie beide Hände zusammengelegt bis ans Gesicht.

Johannes legt gewöhnlich seine Rechte an seine rechte Wange, die Linke liegt vor der Brust und berührt gelegentlich den rechten Arm, ohne ihn aber recht zu stützen; in IV und VIII fasst sie in den Mantel, in II hängt sie herab. In IX legt er die Rechte an das Haupt und hebt die Linke hoch an die Brust, in XIII hält er die Rechte vor die Brust, die Linke liegt am Mantel. In VI_2 hat er mit dem rechten Arm einen Mantelzipfel hoch heraufgehoben

und hält ihn mit der Linken vor das Gesicht. In V endlich streckt er beide Hände anbetend empor.

Sonne und Mond finden sich zuweilen über den Kreuzesarmen und zwar die Sonne als Scheibe mit gebogenen Radien in V, als Stern im Kreise in VI_2; der Mond als Halbmond in V, als zunehmende Sichel in VI_2; endlich Sonne und Mond als Gesichter in Kreisen zu einem Viertel sichelförmig verhüllt in I.

In VI_2 und IX erscheinen über dem Kreuz zwei Engelshalbfiguren aus Wolken, welche ihre vom Mantel bedeckten Hände aus Gesicht halten; in VI_3 fehlen die Wolken, die Engel legen eine Hand ans Kreuz und erheben die andere.

Brustbilder der Ecclesia und Synagoge kommen in I und III hinzu; beide Male sind sie in Kreisen über, bezw. unter der Kreuzigung angebracht. Die Ecclesia als vornehm gekleidete Frau mit Krone, Kopftuch, in der einen Hand die Fahne, in der andern (in I mit dem Mantel verdeckten) in I einen Kelch, in III das Spruchband „Sic dilexit mundum". Die Synagoge mit herabfallender Krone, zerbrochener gesenkter Fahne und in I einem Bockskopf in der Linken, beide Male sind ihr die Augen verbunden, in I hat sie ein Kopftuch. — Mit denselben Attributen finden sich Ecclesia und Synagoge in XV_4 neben der Kreuzabnahme (in besonderen Feldern) heran-, bezw. fortschreitend.

In III finden sich rechts und links in Halbkreisen neben der Kreuzigung Abel mit einem Lamm und Melchisedek mit Kelch und Scepter, beide zu Christus aufblickend. Ebendort treten noch die Bilder (s. ds.) der Erhöhung der Schlange, der Traube von Escol, des Bestreichens der Thürpfosten mit Blut und der Opferung Isaacs hinzu. —

Die Uebereinstimmung der Composition aller Bilder habe ich schon betont: sie beschränken sich auf Christus, Maria und Johannes; wo der Raum es gestattet, werden nebensächlich Sonne und Mond, Engel, Brustbilder der Ecclesia und der Synagoge oder der Schädel Adams angebracht, nur einmal wird die Darstellung typologisch ausgebeutet. Bei allen diesen Zufügungen bleibt der Grundcharakter der Auffassung unverändert: der Opfertod Christi wird vor Augen gestellt, nicht ein historisches Kreuzigungsbild gegeben.

Diese Art, die Kreuzigung darzustellen, ist im 12.—13. Jahr-

hundert allgemein üblich, sehr beachtenswert ist der Umstand, dass historisch gedachte Kreuzigungsbilder in dieser Zeit ganz selten sind, ja vereinzelt dastehen. Die beiden Gestalten, welche noch am häufigsten zu Christus, Maria und Johannes hinzugefügt werden, sind Stephaton und Longinus (so Wien, Cod. 1244. — Erlangen. Cod. 121. — Clm 14159 c. p. 72[a]), geradezu vereinzelt ist die Hinzufügung der zwei Schächer (Clm 935 c. p. 114) oder zweier Männern und zweier Frauen (in Wolfenbüttel Cod. Helmst. 65); ausserdem wiederholen sich je nach dem Raume Sonne und Mond. Häufig sind dagegen alle symbolisch zu verstehenden Elemente, insbesondere Ecclesia und Synagoge, dann der Schädel Adams; die Vereinigung historischer und symbolischer Zusätze bei Herrad (Abb. Straub, Tf. 38) ist nicht auffällig, da die Malerin das Absonderliche liebt.

Die Einheitlichkeit der Auffassung ist um so merkwürdiger, als der deutschen Malerei bis zum 11. Jahrhundert das historische Kreuzigungsbild ganz geläufig ist; z. B. im Cod. Egberti (Kraus Tf. 49), in der Handschrift Kaiser Ottos in Aachen (Beissel Tf. 30); in der Handschrift Kaiser Heinrichs III. in Bremen, im Wyšehrader Evang. in Prag (Beissel, Ev. d. hl. Bernw. S. 19) u. v. a. Freilich bemerkt schon Vöge (a. a. O. S. 219) das allmähliche Veröden einer ursprünglich so reichen Scenerie. Ohne allen Zusammenhang mit den frühen Bildern erscheint im 13. Jahrhundert in einer Gruppe von Denkmälern wieder eine grosse historische Composition, nämlich auf der Altartafel aus der Wiesenkirche zu Soest in der Gemäldegallerie zu Berlin (beste Abb. Heeremann van Zuydwyck, die älteste westfäl. Tafelmalerei), einer Wandmalerei der Hohnekirche zu Soest (Abb. Memminger, Christl. Kunst-Blatt 1884), in der Handschrift 114 in Halberstadt und im Goslarer Evangeliar. Das letztgenannte Beispiel lässt nach dem über diese Handschrift Gesagten schon den Ursprung der Composition erkennen; sie stammt aus Byzanz.[1] Gewissermassen als einen Vorläufer dieser Gruppe,

[1] Es kann das hier nicht ins Einzelne verfolgt werden, nur seien die wichtigsten, zum Vergleich heranzuziehenden Compositionen angeführt:

Reliquiarium, Reiche Kapelle, München: Abb. v. Hefner-Alteneck Trachten und Gerätschaften u. s. w., 2. Aufl. Tf. XV.

dürfen wir das Wandgemälde in Schwarzrheindorf betrachten (Abb. aus'm Weerth, a. a. O. Tf. 28): vielleicht liegt dort eine Mischung traditioneller und byzantinischer Elemente vor. Wir kommen aber damit auf die Frage byzantinischen Einflusses in den Kreuzigungsbildern überhaupt. Da die grossen historischen Compositionen für uns hier nicht in Betracht kommen, für unsere bescheidenen Darstellungen aber kein Grund vorliegt, einen Einfluss auf die Gesamtanordnung anzunehmen, so müssen wir uns der Frage der Einwirkung auf Auffassung und Einzelheiten zuwenden. Wir betrachten vor allen Dingen den Crucifixus, an den die Theorie vom byzantinischen Einflusse geknüpft worden ist; er ist der spätromanische: nur mit dem Lendenschurz bekleidet, eine Hüfte mehr oder minder stark ausladend, der Kopf auf die Schulter gesunken, mit blutender Seitenwunde hängt er tot oder doch sterbend am Kreuz. Dieser Typus (in Verbindung mit dem Fussbrett) wird von Stockbauer (Kunst-

---

Venedig, S. Marco. Mosaik. Abb. Ongania-Kreutz. La bas. di S. Marco. Bd. I. Tf. XVI. Rohault de Fleury, L'év. Tf. 90.

Monreale, Mosaik, Abb. Gravina, a. a. O. Tf. 20 A.

Berlin, K. Museen, Elfenbeinrelief Nr. 447. Abb. Bode-Tschudi a. a. O. Tf. LVI. Die Aechtheit wurde von Didron angezweifelt. Didron Ann. arch. XVIII, 307. Westwood, a. a. O. Nr. 218.

Iwiron, Ms. Nr. 5 (Brockhaus a. a. O. S. 219. Anm.).

Kijew, Sophienkirche, Wandgemälde, Abb. in dem Werke der Petersburger Arch. Gesellsch. über die Sophienkirche, Tf. 29. Fig. 16; ferner bei Graf Tolstoi und Kondakoff, Russ. Altertümer in Denkm. d. Kunst IV, S. 139 Fig. 115.

Vgl. auch das Malerbuch, Schäfer § 300. S. 204.

Zahlreiche verkürzte Darstellungen müssen unerwähnt bleiben, vgl. bes. Dobbert a. a. O. S. 216, daselbst weitere Hinweise.

P. Weber, a. a. O. S. 84. sucht den eigentümlichen Character des westfäl. Tafelbildes aus dem Einflusse des Passionsspieles zu erklären. Gewiss mit Unrecht. Der byz. Ursprung der Composition ist unbestreitbar, Ecclesia und Synagoge sind zweifellos abendländische Zuthaten. Dass sie auf Gerüsten auftreten, ist nicht aus der Bühnenarchitektur zu erklären, sondern aus der Schwierigkeit für den abendländischen Künstler, die beiden Gestalten in die byzantinische Composition hineinzuarbeiten. Ebenso gut byzantinisch, wie die Kreuzigung, ist übrigens auch die Scene der Frauen am Grabe (vgl. Beschreibendes Verz. der Gemälde, S. 320 f.)

Derselbe Vorgang wie auf dem westfäl. Bilde führt in den Kreuzigungsbildern der Pisani (Weber, S. 85) dasselbe Verhältnis herbei, mühsam werden Ecclesia und Synagoge in der byzantinischen Composition untergebracht. Nicht der Einfluss des Dramas, sondern das Missverhältnis zwischen byzantinischen Composition und abendländischen Zusätzen verbindet das westfälische Bild mit den Sculpturen der Pisani.

gesch. d. Kreuzes S. 209) für byzantinisch erklärt.[1] Leider führt Stockbauer „eine Reihe von Mittelgliedern übergehend“ nur das Bild der Herrad an und nennt als mit Ausnahme des Fussbrettes verwandtes Bild das in Clm 935, das Lendentuch vergleicht er als ähnlich in seinen Motiven einem Bilde in der Bibl. zu Würzburg. Nachdem er dann noch ein Glasgemälde des Abt Suger in St. Dénis genannt hat, kommt er zu dem Schlusse, dass der erwähnte griechische Einfluss sich nicht überall in gleichem Masse geltend machen konnte, und dass nebenher die abendländischen Traditionen sich in dauernder Kraft erhielten. — Allerdings hat nun der gedachte Typus mit vielen byzantinischen Darstellungen Gemeinsames; dass aber wirklich ein so allgemein verbreiteter Typus wesentlich fremden Anregungen seine Entstehung verdankte, bedürfte genauen Beweises. Es liegt näher anzunehmen, dass die abendländische Kunst, indem sie dazu überging, den Opfertod Christi, nicht die Kreuzigungsscene darzustellen, selbst ihren Typus entwickelte. Eine erschöpfende Behandlung des Themas ist nur im Zusammhange einer umfassenden Iconographie der Kreuzigung möglich. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass wir der romanischen Auffassung in voller Entwicklung schon in zwei bedeutenden Arbeiten etwa vom Anfange des 11. Jahrhunderts begegnen, nämlich in dem sog. Lotharkreuz im Münsterschatz zu Aachen[2] und einem z. Z. des Bischofs Bernward gefertigten Crucifixe im Hildesheimer Domschatz.[3] Letzteres ragt über alle gleichzeitigen Werke durch die packende Gewalt der Auffassung hervor, die Verkörperung des tiefen Leidens, das herabgesunkene Haupt, der ausgebogene Körper rücken die Arbeit ihrem geistigen Gehalt nach schon bis an die Arbeiten des 13. Jahrhunderts herab, die Formensprache lässt doch die frühe Entstehung erkennen. In der Miniaturmalerei finden wir den sterbenden Christus schon in dem von Kaiser Heinrich II. nach Bamberg gestifteten Prachtcodex Clm 4456 Cim. 60, hier freilich unter byzantinischem Einflusse (griech.

---

[1] Der byz. Seite neigen auch Otte und aus'm Weerth (Bonner Jahrb. Heft 44/45, S. 232 f) zu.

[2] Bock. Pfalzkapelle I, 1. Fig. 15. 16. — Aus'm Weerth, a. a. O. Tf. 39,1 u. 37,3. — Cahier und Martin, Mélanges d'archéologie 1, Tf. 32.

[3] Abb. Beissel, der hl. Bernward von Hildesheim. H. 1895. Tf. III. Text S. 16.

Beischrift), im 12. Jahrhundert ist der Typus schon die Regel, in unseren Handschriften fand sich endlich nur noch einmal ein lebender Christus, dabei verstärkt sich die Bewegung und der Ausdruck des Schmerzes mehr und mehr mit dem Herannahen der Gotik.

Im Gegensatz dazu finden wir in Byzanz im 11. und auch noch 12. Jahrhundert eine ruhige, wenig bewegte Christusfigur (Dobbert, a. a. O. S. 154 f.).

z. B. Mosaik in Daphni (Abb. Ephemeris arch. 1894 Tf. V.) — Elfenbeintafel. Paris, Bibl. nat. (Abb. Dobbert a. a. O. S. 151.). — Silbervergold. Kreuz im Martwili-Kloster im Kaukasus (Abb. Kondakoff, a. a. O. S. 71). — Elfenbeinrelief Berlin. Kgl. Mus. Nr. 447ᵃ. — Iwiron. Ms. 5. (Brockhaus, a. a. O. S. 219 Anm.). — Vgl. auch Paris, Ms. gr. 74 (Abb. Rohault de Fleury, La Ste Vierge I, Tf. 16) und Rom Vaticana, Ms. gr. 1156 (Abb. ebenda Tf. 48).

Es liegt also kein Grund vor, die Entwicklung auf Rechnung byzantinischen Einflusses zu setzen, wenn auch hie und da, wie in Cim. 60, ein byzantinisches Vorbild eingewirkt haben wird. Dass die abendländische Entwicklung vorwiegend aus eigener Kraft erfolgt, macht schon der Umstand wahrscheinlich, dass sie in ihren Zielen weit über die byzantinische hinausgeht; denn sie fand das Motiv des Kreuzens der Beine Christi, der Annagelung mit drei Nägeln, wodurch die Gesamthaltung des Körpers wesentlich abgewandelt wird. Verschiedene Darstellungen hat man für das älteste Beispiel dieser Art erklärt, so Wocel (Mitt. d. Centr.-Komm. V. S. 37) ein Bild in der Handschrift der „mater verborum“ in Prag, deren Datierung aber, wie Woltmann inzwischen nachgewiesen hat, gefälscht ist, dann Otte und aus'm Weerth das Bild in I (Bonner Jahrb. Heft 45. S. 217),[1] neuerdings Schönermark

[1] Unbestimmter äussert sich Otte in seinem Aufsatz: Zur Staurologie und zur Iconographie des Crucifixus, Jhb. der K. Preuss. Kunstsammlungen. VI. 1885. S. 164 ff. Er setzt das Aufkommen der Kreuzigung mit drei Nägeln in den Anfang des 13. Jahrhunderts unter Verwertung verschiedener angeblicher älterer Beispiele. Unter letzteren eine von Labarte (les arts industriels, III, S. 147 f.), Schnaase (a. a. O. IV, S. 639, Anm.) und von Otte und aus'm Weerth (a. a. O. S. 148) erwähnte Miniatur, die sich in Paris, Ms. lat. 10547 befinden sollte. Otte bemerkt, dass hier augenscheinlich ein Irrtum vorliege; nach einer gütigen Mitteilung, die ich Herrn Dr. R. Stettiner verdanke, ist Ms.

(Ztschr. f. chr. Kunst. 1890. Nr. 4) die Miniatur im Missale des Braunschweiger Doms, jetzt im Kestner-Museum in Hannover. Schönermark setzt die betreffende Handschrift in die Zeit von etwa 1180 (Zeit Heinrichs des Löwen). Diese Datierung dürfte aber um einige Jahrzehnte zuweit zurückgreifen; die Handschrift gehört schon einer viel jüngeren Entwicklungsreihe an als das von Heinrich dem Löwen für den Braunschweiger Dom bestimmte Evangeliar im Besitze des Herzogs von Cumberland. Sie muss vielmehr mit VI_3 und der Handschrift des Ordo ad sanctionem crismatis in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Magdeburg, datiert 1214, zusammengestellt werden. Die letztere, datierte Handschrift zeigt die Kreuzigung mit vier Nägeln, VI_3, von Kraus an das Ende des Jahrhundert's herabgerückt und darum von Forrer und G. A. Müller (Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Strassburg i. E. und Bühl (Baden). 1894) etwa 100 Jahr jünger genannt als das Hannoveraner Beispiel, dürfte wohl spätestens um 1250 anzusetzen sein; die Hannoveraner Handschrift ist jedenfalls nach 1193 geschrieben, denn der Kalender nennt das Fest des hl. Bernward. Da ferner das Lesestück: In translationem sancti episcopi Thomae (beginnt: Deus qui nobis beati Thomae martyris tui) von einer späteren Hand geschrieben ist, so kann die Handschrift noch vor 1223, dem Jahre der Translation, fertig gewesen sein. Dem Charakter der ganzen Handschrift nach wäre ich aber eher geneigt, sie noch weiter herabzurücken.

Da aber vor 1217 schon I entstanden sein muss, so bleibt zu erwägen, ob nicht, wie Otte und aus'm Weerth vermuteten, I oder eine andere Handschrift unserer Gruppe mit weit besserer Begründung Anspruch darauf machen kann, die erste Kreuzigung mit drei Nägeln aufzuweisen. Freilich können sich noch andere hervor-

---

lat. 12054 gemeint. Der betr. Teil der Handschrift gehört frühestens dem späten 13. Jahrhundert an.

Der Frage, wann die Kreuzigung mit drei Nägeln in Frankreich und England aufgekommen ist, kann hier nur anhangsweise gedacht werden. Mir ist aus diesen Ländern bisher kein Beispiel von gleichem oder höherem Alter als die oben genannten, bekannt geworden. Erwähnt sei aber der von Otte und aus'm Werth (a. a. O. S. 148) angezogene Ausspruch des Lucas von Tuy, der den Albigensern vorwirft, die Neuerung aufgebracht zu haben (de la Bigne, maxima bibliotheca patrum, XXV, S. 223 A.).

ragende Denkmäler um diesen Ruhm bewerben, ausser einem Wandgemälde im Chor der Kirche Mariae zur Höhe in Soest[1] ebendort ein Relief im Bogenfelde des Portals und die erwähnte Altartafel aus der Wiesenkirche in Soest in Berlin. Ich habe das Bild oben stark byzantinisierend genannt, der Maler ging aber über sein Vorbild hinaus, die Kreuzigung mit drei Nägeln ist der byzantinischen Kunst fremd. Ueber die Entstehungszeit ist nichts Sicheres festzustellen, es wird von Janitschek (a. a. O. S. 161) in das Ende des 12. Jahrhunderts gesetzt, im „Beschreibenden Verzeichnis der Gemälde“ in den Anfang des 13.; jedenfalls gehört es etwa der Zeit an, in der auch I entstanden sein muss, ob es nun wenige Jahre älter oder jünger, wird sich schwerlich je entscheiden lassen.

Glaubte ich, in der Entwicklung des Crucifixus die Mitwirkung von Byzanz auf ein geringes Mass zurückführen zu müssen, so bleibt darum ein Einfluss in anderen Beziehungen nicht ausgeschlossen; bei einer Reihe von Einzelheiten, namentlich dem Schädel, den Pflöcken um den Fuss des Kreuzes, dem Fussbrett Christi, der Engelshalbfiguren, ist die Möglichkeit byzantinischen Ursprungs da, indessen sind sie in Deutschland doch um diese Zeit schon so geläufig, dass die Entscheidung der Spezialforschung überlassen bleiben muss. Noch ein Wort über den Schädel „Adams“, ich gebe ihm diese Bezeichnung, obwohl dahingestellt bleiben muss, ob er nicht eine Andeutung der Schädelstätte ohne symbolische Beziehungen ist. Indessen nach dem geschilderten Charakter unserer Darstellungen und der Mehrzahl der Zeit in Deutschland darf der symbolische Sinn die grössere Wahrscheinlichkeit für sich in Anspruch nehmen: es entspricht doch dem Geiste der Bilder zu wenig, anzunehmen, dass sie aus den Bibelworten den Einzelzug entlehnt hätten, wo sie sonst sich ihrer ausführlichen Schilderungen gegenüber so spröde verhalten! Für den symbolischen Charakter der Bilder besonders bezeichnend ist die Hinzufügung von Ecclesia und Synagoge in I und III,[2] Gestalten die in Kreu-

[1] Nicht die vorerwähnte grosse Kreuzigung, welche allerdings auch mit einem Nagel in den Füssen ergänzt ist, nach der Abbildung bei Memminger war die Fusspartie zerstört.
[2] Vgl. Weber, a. a. O. S. 128.

zigungsbildern der Zeit ausserordentlich häufig, aber hier doch in eigenartiger Form angebracht sind, zugleich dienen sie uns zu beweisen, dass die Auffassung der Bilder nicht aus Byzanz stamme, da der byzantinischen Kunst die Gestalten fast ganz fremd geblieben sind.[1]

In III fanden wir ausser der Ecclesia und Synagoge die typologische Ausbeutung der Kreuzigung, derengleichen wir in unseren Handschriften nur bei der Kreuzabnahme in XV_4 wiederfinden. Die vielen Beziehungen, welche in diesem Bilde angedeutet werden, zwingen, auf einen schon kurz erwähnten Umstand nochmals das Augenmerk zu lenken: Christus schwebt scheinbar am Kreuz: liegt hier eine Vergesslichkeit des Malers vor oder waltet auch darin ein tiefer symbolischer Sinn?

Es könnte noch die Frage aufgeworfen werden, ob Einzelheiten in Haltung und Bewegungen unserer Figuren von Byzanz her beeinflusst sind, gerade für Christus und Maria der Kreuzigung in I hat Dobbert (Gött. gelehrte Anz. 1890 S. 885) byzantinischen Einfluss behauptet. Allerdings lassen sich manche Uebereinstimmungen mit byzantinischen Bildern aufzeigen, aber ich wage nicht zu behaupten, dass in unseren Bildern wirklich der zeitgenössischen Malerei fremde Elemente enthalten wären. Ob trotzdem eine stilistische Einwirkung vorhanden ist, wird später zu erörtern sein, hier genügt es zu betonen, dass von einem iconographischen „Einflusse“ nicht die Rede sein kann. Unsere Bilder entsprechen nicht nur den zeitgenössischen, sondern gehen ihnen auf der Bahn der abendländischen Entwicklung vielleicht noch voraus!

---

[1] Vgl. P. Weber, a. a. O. S. 133 ff. Den von ihm angeführten Beispielen, wo die Ecclesia aus dem Abendlande nach Byzanz gewandert ist, sei hier noch eines hinzugefügt, wo sich das Eindringen deutlich beobachten lässt. In den Bildern byzantinischer Mache (Janitschek, a. a. O. S. 66, Anm.), welche dem von der hl. Elisabeth nach Cividale geschenkten Egbertcodex (sog. Codex Gertrudianus) hinzugefügt sind, eine Kreuzigung (p. 17): Die Composition eine byzantinische, aber eine knieende gekrönte Gestalt fängt Christi Blut in einem Kelch auf: augenscheinlich die Ecclesia. Hier erklärt sich die Anbringung einer abendländischen Vorstellung in einem byzantinischen Bilde aus der Herstellung für das ungarische Königshaus, welche andere Bilder der Handschrift beweisen.

Die Kreuzabnahme. (II. XV_4.)

II: Christi rechte Hand ist losgelöst vom Kreuze, ein bärtiger Mann umfasst den Körper; die schlaff über den Rücken des Mannes herabfallende Rechte Christi ergreift die links stehende Maria, welche ihre Linke kummervoll ans Gesicht legt. Rechts vom Kreuz steht auf einem Schemel ein junger Mann, im Begriffe den Nagel aus der linken Hand Christi mit einer langen Zange auszuziehen, während er mit seiner Linken den linken Arm Christi hält. Rechts von ihm Johannes, die Rechte ans Gesicht pressend.

XV_4: Etwas abweichend: Maria presst mit beiden Händen Christi Rechte ans Gesicht, der junge Mann rechts steht auf den Zehenspitzen (nicht auf dem Schemel), Johannes fehlt. —

Die figurenreiche, ausführlich erzählende Art der Darstellung der Kreuzabnahme, die in II und XV_4 vorliegt, ist im 12. und 13. Jahrhundert in Deutschland allgemein verbreitet; sie hat aber keine Verwandtschaft mit dem Typus, den wir z. B. im Codex Egberti (Kraus, Tf. 51), im Aachener Evangeliar (Beissel, Tf. 32), in Bamberg A II 52, und in Clm 4452 Cim 57 (Abb. Vöge. a. a. O. S. 221) finden. Dieser Unterschied erklärt sich daraus, dass der letztere Typus ein rein abendländischer, der erstere ein in letzter Linie byzantinischer ist; indessen einmal vom Abendlande aufgenommen, wurde er in mannigfaltigen Abänderungen wiederholt und wirklich ist keine mir bekannt gewordene Darstellung des 12. oder 13. Jahrhuuderts mit unseren ganz übereinstimmend, obwohl die häufige Wiederholung bestimmter Figuren sehr auffallend ist; es sind Maria, die den freien Arm Christi ergreift, ein Mann, der den Leib umschlingt und ein weiterer rechts, auf einem Schemel oder dergl. stehend, der den Nagel aus der Linken Christi zu ziehen bemüht ist.

Z. B. Salzburger Antiphonar (Lind, Tf. 36). — Brandenburger Evangelistar. — Aschaffenburg 3. — Clm 935. — Clm 2640. — Clm 3900. — Clm 17403. — Hamburg 84. Die Darstellungen sind sehr verschieden, in manchen verwischt die Fülle neuer Züge den ursprünglichen Charakter. Es bleibt zu erörtern, ob unsere Bilder direkte Beziehungen

zu einem byzantinischen Vorbild haben oder abendländische Weiterbildungen des nur in letzter Linie byzantinischen Typus sind. Ein festes Schema, in dem jede Figur ihre bestimmte Stellung und Thätigkeit angewiesen gewesen wäre, hat die byzantinische Kunst nicht gekannt, wenigstens sind sehr wesentliche Unterschiede nachzuweisen. Ich kann hier nicht auf letztere eingehen, sondern muss mich darauf beschränken, Darstellungen anzuführen.

Paris. Ms. gr. 510. (Abb. Rohault de Fleury, L'Ev. Tf. 91,1. Ouvaroff Album byzantin (russ.) Tf. XV); Ms. gr. 74, (Abb. Rohault de Fleury, ebda Tf. 91,2 und La S[te] Vierge I. Tf. XVI.). Ms gr. 54. fol. 107 r (Abb. Bordier, a. a. O. S. 230) — Iwiron, Ms. 5. (Brockhaus a. a. O. S. 218 Anm.) — Florenz, Evang. Bibl. Abbat. (Abb. Gori a. a. O. III. Tf. 12). — Gelati Evang. (Abb. Pokrowski, Miniat. u. s. w. Tf. VI). — Mosaik. Monreale. (Gravina. a. a. O. Tf. 20[B]); — Mosaik ehemals an S. Marco Venedig, gemalt auf einem Bilde des Giov. Bellini in der Akademie Venedig. (Abb. Ongania-Krentz, la basilica di S. Marco. II, tav. C). — Elfenbeinreliefs im Mus. Barberini (Gori, III, Tf. 37: d'Agincourt, Sculpt. Tf. 12), im Mus. in Ravenna (Gori, III, Tf. 39), in Berlin Kgl. Bibl. auf Ms. theol. lat. fol. 3, in Quedlinburg im Zitter (Abb. Steuerwaldt und Virgin, die ma. Kunstschätze im Zittergew. der Schlosskirche zu Q. Tf. IV), in Mailand, ausgestellt 1874 (Rohault de Fleury La S[te] Vierge I, Tf. 49) — Bronzethür von St. Paolo fuori le mura, Rom (Abb. Rohault de Fleury, L'Ev. Tf. 91, 3 u. ö.) — Email in Gran, Schatz d. Metropolitank. (Abb. Jhrb. d. Centr.-Komm. III. Tf. II.) — Bern. Histor. Mus. Nr. 301 Reisealtar. (Abb. Rohault de Fleury, La Messe V, Tf. 360). — vgl. Malerbuch, ed. Schäfer § 302. S. 206.

Die Hauptzüge unserer beiden Bilder lassen sich nun wiederholt in byzantinischen belegen, doch treten auch zahlreiche Unterschiede zu Tage: Maria ergreift in II die Hand Christi in einer Weise, die mir auf byzantinischen Denkmälern nicht bekannt geworden ist, dagegen ähnelt ihre Haltung in XV_4 sehr den Darstellungen in Paris Mss. gr. 74. 54 u. a, Joseph, der den Leib Christi umfasst, kehrt in Byzanz zwar immer wieder, steht aber auf einer Leiter, genauere Uebereinstimmnng zeigt der Nikode

mus, welcher auf einem Schemel stehend den Nagel auszieht, mit den Miniaturen in Florenz und Gelati, in XV_4 entfernt er sich wieder vom Byzantinischen, Johannes in II stimmt zu dem auf dem Mosaik in Monreale. Uebereinstimmendes und Nicht-Uebereinstimmendes gehen also durcheinander, es kann daher trotz der nahen Verwandtschaft nicht behauptet werden, dass direct ein byzantinisches Vorbild benutzt worden ist, da der Typus der Composition im 13. Jahrhundert ja schon allgemein aufgenommen war.

Die Grablegung. (II. IV. XV_4).

Die Bilder in II, IV und XV_4 sind Abwandlungen desselben Typus. Im Vordergrund steht der Sarkophag. Der Leichnam Christi, welcher nur in ein Tuch gehüllt ist, welches Kopf (XV_4) oder Kopf und Brust frei lässt, wird von zwei Männern in den Sarg gelegt, einer hält mit beiden Händen die Füsse Christi, der andere hält in II einen Gegenstand (etwa ein Kissen?) unter Christi Rücken, in IV und XV_4 legt er die Rechte an Christi Haupt bezw. Schulter. In IV sind die Männer greisenhaft, in II stark bewegt gebildet. Hinter dem Sarge stehen Maria, welche mit beiden Händen unter dem Mantel diesen an ihre linke Wange erhebt, und Johannes, der in II dieselbe Bewegung macht wie Maria (im Gegeusinne), in IV die Rechte ausstreckt und die Linke unter dem Mantel hoch hält. In XV_4 steheu Maria und Johannes in besonderen Feldern zur Seite, erstere breitet die Arme klagend aus, Johannes senkt den Kopf, hebt die Rechte unter dem Gewande ans Gesicht und legt die Linke an den rechten Arm. In den oberen Bildecken fliegen in II und IV Engelshalbfiguren aus Wolken hervor, Weihrauchkessel schwenkend, indem immer die Rechte das obere, die Linke das untere Ende der Kette ergreift. In dem Hochbilde (IV) haben die Engel mitsamt den Becken oberhalb der übrigen Figuren Platz gefunden, im Breitbilde (II) sind die Becken vor den letzteren in der Luft fliegend gedacht. In IV liegen vor dem Sarge zwei gepanzerte, schlafende Krieger. —

Die Uebereinstimmung der Bilder in II und IV ist eine ausserordentlich grosse, fast Zug um Zug wiederholt sich; die Veränderungen erklären sich wieder aus dem verschiedenen Format

der Bilder, bei XV_4 brachten die ganz anderen Raumverhältnisse noch stärkere Unterschiede mit sich. Veranlassung engere Beziehungen zu zeitgenössischen Bildern anzunehmen, liegt nicht vor, dort finden wir die grösste Mannigfaltigkeit. Zahl, Haltung und Stellung der Personen und ihr Thun wechseln immerfort, z. B. Salzburger Antiphonar (Abb. Lind, Tf. 37). — Erlangen Cod. 121. — Wien, Cod. 1244. — Aschaffenburg Nr. 3. — Evang. Heinr. d. Löwen. — Brandenburger Evangelistar. — Clm 935. Nur die Grundzüge unserer Composition: den Sarg, in den zwei Männer die Leiche legen, und zwei Gestalten dahinter, (aber in Clm 2640 zwei Frauen), finden wir Clm 2640, Wolfenbüttel, Cod. Helmst. 65 und German. Museum 56,632 wieder; abgesehen vom Einzelnen, fehlen aber die so bezeichnenden Engel hier ganz.

Sehr eigentümlich ist, wenn wir die Summe ziehen, dass die Darstellungen des 12.—13. Jahrhunderts sich wieder scharf von den früheren abheben. Während letzteren die Anwesenheit Johannis, Mariae oder mehrerer Frauen durchaus unbekannt ist (vgl. Vöge, a. a. O. S. 223, 250, Dobbert a. a. O. S. 157, ebenda Beispiele, dazu Bamberg A II 52), ist sie in den ersteren häufig, wenn auch nicht ständig. Es liegt nahe, hier wie bei der Kreuzabnahme eine starke Annäherung an byzantinische Darstellungen sehen zu wollen. Indessen muss ein vollständiges Verarbeiten der Vorbilder angenommen werden, denn in Byzanz finden wir entweder dargestellt, wie die mumienartig eingehüllte Leiche zu Grabe getragen oder wie sie ins Grab gesenkt wird, doch stehen dann die beiden Träger nicht einander zugewandt, sondern nach einer Seite gerichtet (vgl. Dobbert a. a. O. S. 156 f, wo Beispiele angeführt werden).

Die Höllenfahrt. (I. II. V. VI_3. VII. IX. XI.)

Uebereinstimmender Typus in I. II. V. VII. Christus links, rechts der Höllenrachen mit seinen Bewohnern. Christus schreitet in II von links heran, nur mit dem Mantel bekleidet (mit Wundmalen), er hat das linke Bein höher aufgesetzt und streckt die Rechte den Erlösten entgegen, während er in der Linken die Kreuzfahne hält. — In I und V wendet sich Christus halb zum Gehen,

der Unterkörper ist von vorn gesehen, das linke Bein ist tiefer, das rechte seitlich und höher aufgesetzt, bekleidet ist er mit Gewand und Mantel, wie auch in VII. Mit der Linken hat er die Kreuzfahne auf den Boden gestellt, mit der Rechten ergreift er, den Oberkörper zurückwendend, den linken Arm Adams. In VII ist die Stellung nur insofern eine andere, als die Füsse nebeneinander stehen, die Kreuzfahne schräg in der Linken gehalten wird und der rechte Arm Adams ergriffen wird.

Der Höllenrachen ist gleich gebildet: ein ungeheurer, von oben gesehener Kopf mit breiter kurzer Nase, bunten grossen, in I und VII etwa dreieckigen Augen und kurzen Ohren. Unter der ‚Nase das riesige geschwungene Maul, dessen Unterseite den Hintergrund für alle Insassen bildet. Aus ihm schlagen Flammen. — Die Zahl der Erlösten wechselt, immer wieder kehrt ein alter nackter und bärtiger Mann (Adam), der einen Arm erhebt und den anderen hinstreckt, damit Christus ihn fassen kann, über (in V unter) ihm eine nackte Frau (Eva), welche beide (in I nur einer sichtbar) Arme vorstreckt, sodann noch ein (VII) bis acht (II) Menschen, die mehr oder minder sichtbar sind. In I und VII liegt am Boden ein beschlagener Thürflügel, in VII steht Christus auf ihm.

In XI ein anderer Typus des Höllenrachens, er ist nicht von oben, sondern von der Seite gesehen und schräg gestellt, oben und unten mit zwei grossen spitzen Zähnen versehen. Er steht auf zwei Beinen, die etwas unterhalb der Ohren ansetzen; aus dem Rachen und ringsherum Flammen. Christus steht links, etwas vornüber gebeugt (mit Gewand und Mantel), in der Linken hält er schräg die Fahne, die Rechte ergreift den linken Arm Adams, der, ebenfalls bekleidet, im Rachen sichtbar wird, seine Rechte hängt herab. Ueber ihm Kopf und vorgestreckte Hände Evas.

Nicht ohne Verwandtschaft ist IX: hier ist das Bild in ein S componiert, welches ein geflügelter Drache mit Menschenkopf bildet. Dem unteren Bogen schliesst sich der von der Seite gesehene Rachen mit zwei grossen Zähnen an, Adams und Evas Köpfe ragen heraus. Christus steht rechts (nur mit dem Mantel bekleidet), seine Füsse etwa zur halben Höhe des S; den Oberkörper so vorbeugend, dass er den oberen S-Bogen füllt, hält er

die Kreuzfahne in der Rechten und fasst Adam mit der Linken an der Hand.

VI_3 ist ganz abweichend: Christus, dem drei Engel folgen, schreitet mit dem Kreuzstab über Felsen auf eine Höhle zu, einem Greis (Adam) dort seine Rechte entgegenstreckend, hinter dem eine Frau (Eva), ein König (David), ein bärtiger (Johannes) und ein unbärtiger Mann sichtbar werden. Unter dem Felsenboden sieht man zehn Köpfe (darunter ein Papst!), zum Teil mit verzerrten Gesichtern. —

Unsere Handschriften ausser VI_3 haben dieselbe Auffassung der Höllenfahrt; die Hölle ist als ungeheurer Rachen gedacht, nur ein formeller Unterschied in der Bildung ist in IX und XI zu merken. Der Typus ist m. W. in Deutschland bis zum Ende des 13. Jahrhunderts auf unsere Bilder beschränkt; ein Ueberblick wird dies leicht zeigen.

Die frühmittelalterliche abendländische Kunst stellt dar, wie Christus schräg in der Mandorla herabkommt und die Seelen aus dem grossen von Teufeln bewohnten Feuer befreit. Beispiele sind mit mannigfachen Abwandlungen häufig (vgl. Vöge, a. a. O. S. 267 Anm.), noch 1194 findet sich der Typus im Cod. Helmst. 65 in Wolfenbüttel wiederholt. Dieser Fall steht allerdings in seiner Zeit vereinzelt da, denn seit dem 12. Jahrhundert ist es allgemein üblich, Christus auf ein Gebäude oder eine Höhle zuschreitend zu bilden:

Beispiele erster Art: Salzburger Antiphonar (Lind Tf. 12). — Clm 2640. 11308. 3900. — Aschaffenburg 21. — Melk. 1833. Stuttgart Bibl. 4°. 40. — zweiter Art: Wien, Cod. 1244. — Clm 935 c. p. 114. — Germ. Mus. Hs. 56,632. — VI_3.

Der byzantinische Einfluss ist nicht gross, die byzantinische Kunst stellt die Höllenfahrt gewöhnlich so dar, dass Christus über den gefesselten Hades oder die gekreuzten Thürflügel der Hölle, unter denen Schloss und Schlüssel herabfallen, hinschreitet und Adam am Handgelenk ergreift oder bereits mit sich fortzieht. Neben Adam pflegt Eva zu stehen, ihnen gegenüber befinden sich gewöhnlich David, Salomo und Johannes der Täufer. Auch bei diesem Bilde kehren nur die Grundzüge immer wieder, die Abweichungen im Einzelnen sind sehr gross (vgl. Dobbert a. a. O. S. 157 f.). Von einer Einwirkung auf das Abendland kann nur in Einzelheiten

gesprochen werden, namentlich kehren hier die Thürflügel wiederholt — oft ganz unmotiviert — wieder, im Salzburger Antiphonar sogar die Schlüssel und das Schloss; auf (indirekten) byzantinischen Einfluss werden wir daher die Thürflügel in V und VII zurückzuführen haben; vielleicht kommt auch das Motiv, dass Christus Adam am Handgelenk fasst, von dorther (I. V. VII. XI).[1] Der Höllenrachen als Aufenthaltsort der Seelen ist der byzantinischen Kunst zwar bekannt, aber nicht gerade geläufig; in Bildern der Höllenfahrt und des Jüngsten Gerichts scheint er nicht vorzukommen, dagegen findet sich im griechisch-lateinischen Psalter der Hamilton-Sammlung im Kupferstichkab. in Berlin (Nr. 119 fol. 79[a]) ein weiter Rachen, aus dem Hades mit der Seele des Lazarus auftaucht.

Wo und wann entstand nun aber die Darstellung der Höllenfahrt mit dem grossen Tierrachen? In Deutschland tritt sie m. W. in unserer Gruppe zuerst auf;[2] doch ist sie nicht Erfindung unserer Maler. Sie entlehnten den Typus der englisch-französischen Kunst. Dort finden wir um dieselbe Zeit in Auffassung und Form ganz ähnliche Darstellungen. Den nächsten Anhalt bietet das Bild der Höllenfahrt in einer Anzahl Miniaturen, die einst im Besitz des Grafen Bastard, 1896 im Kunsthandel waren. (Abb.: Histoire de Jésus-Christ en figures. Gouaches du XII[e] au XIII[e] siècle conservées jadis à la Collegiale de St. Martial de Limoges et publiées par le comte Auguste de Bastard. Paris. Imprimerie Nationale. 1879. Exposition Internationale de 1874): Christus steht gekrönt links auf dem am Boden liegenden Teufel und stösst ihm mit der Rechten den Kreuzstab in den Nacken, während er mit der Linken

[1] Ueber den Einfluss des Nicodemus-Evangeliums auf die Ausgestaltung der Höllenfahrtsbilder, vgl. Graf Erbach-Fürstenau, L'evangelo di Nicodemo, Archivio storico dell' arte, Serie II anno II, fasc. III.

[2] Auf den sog. Korssunschen Thüren zu Nowgorod hält ein Löwenkopf, welcher einen Thürring hält, Menschenköpfe im Maule und ist durch russische Beischrift als Hölle bezeichnet. Dass hier nur ein symbolischer Sinn der Sculptur untergelegt ist, beweist der Umstand, dass bei der Höllenfahrt ebendort nur eine runde Oeffnung die Hölle vertritt. Vgl. Adelung, die Korssunschen Thüren in der Kathedralkirche zur h. Sophia in Nowgorod. Berlin 1823. S. 20. — Bessere Abb. Antiquités de l'empire de Russie VI, Tf. 21 und 24, bezw. 21 und 22. Nach dieser Abb. scheint freilich nicht ausgeschlossen, dass der Höllenschlund ein Tierkopf sein soll.

einen nackten Menschen an beiden Armen ergreift, der mit anderen aus dem Rachen eines von oben gesehenen Tierkopfes hervorkommt, letzterer besitzt mit denen von I u. s. w. die grösste Aehnlichkeit, nur fehlen ihm die Ohren und bildet der nach oben gerichtete Winkel des Maules nochmals einen kleinen Kopf. Darüber schwebt ein Engel mit einem Weihrauchbecken heran. Abgesehen vom Höllenrachen ist also die Composition von unseren wesentlich verschieden.

Denselben Höllenrachen finden wir denn auch im sog. Psalterium des hl. Ludwig oder seiner Mutter Blanca in der Bibliothek des Arsenals in Paris (Nr. 1186). Die Aehnlichkeit des Rachens mit unseren ist eine ausserordentlich grosse, doch ist die Composition ganz anders angeordnet, indem der Rachen zur Grundlage des Bildes genommen ist, in ihm stehen Christus, die Erlösten und die Teufel und liegen sogar die Thürflügel. Ganz ähnlich finden wir den Rachen in derselben Hs. noch dreimal, zunächst beim Engelssturz und dann beim Jüngsten Gericht (letztere abgeb. bei Cahier, vitraux peints u. s. w. I, étude IX). Herangezogen zu werden, verlangt auch das Bild der Höllenfahrt auf einem Fries der Kathedrale von Lincoln (Abb. Archaeologia Bd. 36. 1855. Tf. 31, 4). Hier steht Christus wieder vor dem aufrechten, von oben gesehenen Höllenrachen, der Teufel liegt am Boden, die Erlösten kommen hervor; hinter Christus noch eine Gestalt. Sehr wichtig ist uns dann das Bild der Höllenfahrt in dem mehrerwähnten Clm 835 c. p. 63, der nach dem Kalender und Stil englischer Herkunft (nach 1173) sein muss. Christus steht rechts auf den gekreuzten Thürflügeln, mit der Rechten dem gefesselt am Boden liegenden Teufel den Kreuzstab in den Rachen stossend, mit der Linken einen nackten Mann (Adam) am Arm fassend, der wieder eine nackte Frau (Eva) am Arm nach sich zieht, welche aus einem in der Ecke liegenden (von der Seite gesehenen), zähnefletschenden Rachen steigt, aus dem Flammen hervorbrechen. Darüber ein von oben gesehener zottiger Rachen (nach Art von I, aber quergestellt), in dem schmerzverzerrte Köpfe sichtbar werden, aus ihm wachsen noch drei Teufelsköpfe hervor. Mit geringen Abweichnungen kehrt dieselbe Darstellung in zwei Clm 835 nahe verwandten Psalterien englischen Ursprungs im Brit. Mus. (Arundel 157 und 1 DX) wieder. Den schräg gestellten, von der Seite

gesehenen Höllenrachen allein finden wir in Bildern der Höllenfahrt schon im Albanipsalter (erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, Goldschmidt a. a. O. S. 30 und 143), im früheren 13. Jh. in den Psaltern der Bibliothek von Ste Geneviève Nr. 1273 und der Nationalbibliothek nouv. acq. lat. 1392 in Paris. Gerade diese Bildung des Rachens wird in der Folgezeit unendlich oft wiederholt, es verlohnt nicht Beispiele aufzuzählen.

Wenn nun auch die bisher genannten Beispiele, welche unseren Bildern formell und inhaltlich nahestehen, mit Ausnahme des Bildes im Albanipsalter nicht viel früher entstanden sein dürften als I oder II, so lässt sich doch die Auffassung der Hölle als Tierrachen, in dem die Seelen gefangen sind, in England in zahlreichen Beispielen schon viel früher belegen, so im 10. Jahrhundert in der Caedmon-Handschrift der Bodleian Library in Oxford (Junius Ms. 11, vgl. Archaeologia 24. Account of Caedmon's metrical paraphrase of scripture history, an illuminated ms. of the tenth century, preserved in the Bodleian Library at Oxford. Communicadet by Henry Ellis. S. 329 ff, Tf. IV. XI. — nach Palaiographical Society II Tf. 14. 15 „XI. Jahrhundert"), sodann im Brit. Mus. Cotton Ms. Titus DXXVII (1012—1020) (ohne menschliche Insassen; Abb. Dibdin, bibl. Decameron I, Tf. V, Pal. Soc. Tf. 60), im Stowe Ms. 944 olim 960.) XI. Jahrhundert (Pal. Soc. II, Tf. 17). Gegen Ende des 12. und im 13. Jahrhundert sind Beispiele überaus häufig, es verlohnt nicht weitere aufzuzählen, da wir aus derselben Zeit ja schon eng verwandte Höllenfahrtsbilder kennen gelernt haben.

Es ergiebt sich also, dass wir sowohl für den von oben gesehenen Höllenrachen von I. II. V und VII als auch für den von der Seite gesehenen von IX und XI in England-Frankreich Vorbilder finden, für die letztgenannten kommen die schräg in die Ecke componierten Rachen in Betracht. Die Hinzufügung der Beine, wie in XI, ist sehr selten, ein Beispiel aus Frankreich in der Apokalypse Ms. lat. 10474 (fol. 9 r) der Nationalbibliotk in Paris. Eine ähnliche Bildung wird uns bei Gelegenheit der Besprechung des Jüngsten Gerichts noch beschäftigen.

Es unterliegt nach diesen Ausführungen keinem Zweifel, dass unsere Handschriften in den Höllenfahrtsbildern von England-Frankreich aus beeinflusst sind. Wichtig ist, dass Clm 835 und

die verwandten Psalterien uns lehren, dass ein Vorbild beide Formen des Rachens überbracht haben kann. Die Auffassung muss wohl in Deutschland sehr befremdet haben, wie erklärte sich sonst, dass sie keine Nachahmung gefunden hat? Wir finden den Rachen in deutschen Miniaturen des 13. Jhs. nur noch in zwei Bildern des Jüngsten Gerichts ausserhalb unserer Gruppe, die beide aber in Beziehung zu dieser stehen (s. u.).

Merkwürdig! so spröde man sich anfangs dem neuen Typus gegenüber verhielt, so vollständig griff ihn die Folgezeit, die gotische Kunst auf. Da wird der Rachen ein regelmässiger Bestandteil des Jüngsten Gerichts — wir kommen darauf zurück — auch für die Höllenfahrt wird er gebräuchlich, so in einer Miniatur des 14. Jahrhunderts in einem von einem polnischen Schreiber ganz in französischem Geschmack ausgeführten Psalter in der Bibl. zu Breslau (I. Q. 234), so in einem Wandgemälde zu Toitenwinkel (publ. von Crull, Ztschr. f. christl. Kunst IV (1891), Abb. S. 279, ferner Kunst- und Gesch.-Denkm. Mecklenburgs, bearbeitet von Schlie, Schwerin, 1896. I, Tf. zu S. 334.).

Die Auferstehung. (IV. VII. IX. XI. VI_3.)

Dargestellt ist der Augenblick, in dem Christus aus dem Sarge steigt. Er ist mit Gewand und Mantel (IV) oder nur mit letzterem bekleidet und setzt das bis zum Knie entblösste rechte (IV. VII) oder linke Bein über den Sargrand. die Rechte erhebt er mit dem Segensgestus, die Linke hält die Kreuzfahne. Der Sarg füllt die Breite des Bildes; in VII lehnt davor, in IX dahinter der Deckel; in IX und XI liegt auf dem Sargrande das Schweisstuch, in XI ist ein zweites Tuch am oberen Bildrande aufgehängt. In IV kommt von links oben aus Wolken eine Engelshalbfigur herangeschwebt. — Die Wächter des Grabes sind stets im Vordergrunde; in IV und VII sind es zwei, in jeder Ecke einer, in IX und XI drei. Sie schlafen stets, die Stellungen sind verschieden, eine ausgestreckt liegender in XI, die Mehrzahl halb lagernd, halb sitzend, oft mit einer Hand den Kopf stützend; hervorzuheben ist der mittelste Krieger in XI, der sitzend die Arme über den Knieen zusammengelegt hat, der Kopf ist vornüber ge-

sunken, so dass nur der Kopfpanzer sichtbar ist. Eine Uebereinstimmung zwischen zwei Kriegern ist nicht nachzuweisen.

VI_3: Christus im Gewand und Mantel, die Rechte erhoben, die Kreuzfahne in der Linken, steigt mit dem linken Fuss über den Sargrand; vorn auf Felsboden sitzen rechts und links je vier, bezw. drei Krieger, alle wachend, der vorderste links mit einer Lanze, rechts mit einem Schwert. —

Unser Typus der Auferstehung ist der abendländischen Kunst eigentümlich, die byzantinische giebt als Auferstehungsbild die Höllenfahrt.[1] In deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts ist der Typus allgemein verbreitet, vorgebildet ist er jedenfalls schon in einer Darstellung wie der bei Vöge (a. a. O. S. 185) abgebildeten aus Clm. 4454 Cim. 59, wo Christus (jugendlich) aufrecht mit dem Kreuzstab im Sarge stehend erscheint. Wahrscheinlich ist dort die Darstellung aus Raummangel verkürzt. Indessen scheint der Typus erst am Ende des 12. Jahrhunderts seine feste Ausbildung und weite Verbreitung erlangt zu haben. Die Grundzüge der späteren Bilder sind: Christus die Rechte erhebend, in der Linken die Kreuzfahne, steigt über den Sargrand, vorn liegen die Krieger; die Anordnung ist also dieselbe, wie in unseren Handschriften.

Z. B. 12. Jahrhundert: Erlangen Bibel 12 t. (Christus von der Seite gesehen). — 13. Jahrhundert: Bamberg. A. II 47. — Clm. 2641. 3900. — Aschaffenburg Nr. 3. — Nürnberg, Stadtbibl. 4°. 2; — Germ. Mus. 56,632. — In dem erwähnten Psalter im Kunsthandel (s. S. 31.) — London, Brit. Mus. Add. Ms. 17687 (Abb. de Gray Birch und Jenner, Early Drawings and illuminations . . . in the British Museum. London 1879. Tf. VII.) — Verkürzte Darstellung (ohne Krieger) im Ratmanns-Evang. Hildesheim, Domschatz.

In den Kriegergestalten pflegt im Allgemeinen mehr Abwechslung zu herrschen als in unserer Gruppe, eine erschreckt auffahrende Gestalt ist sehr häufig, ganz eigenartig ist die Anordnung in VI_3. Besonderes Interesse erweckt die oben beschriebene

---

[1] Die Beschreibung des Malerbuchs (Schäfer, § 307, S. 208) gilt nur einem späten vom Abendland entlehnten Typus. (Dobbert, a. a. O. S. 143).

Gestalt in XI, welche die Arme über den Knieen zusammengelegt hat und so den Kopf auf den Armen ruhen lassend, schlummert, so dass man nur den Scheitel sieht. Diese Gestalt findet sich wiederholt, meist aber ist der Kopf nicht vom Panzer bedeckt, so in Brüssel Ms. 9222, Bamberg A. II 47, in einem Gebetbuch der Leipziger Univ.-Bibl. (Abb. v. Hefner-Alteneck a. a. O. 2. Aufl. II. Tf. 120 G.), dann in der Scene der Frauen am Grabe im Brandenburger Evangelistar und im gen. Paduaner Evangelistar von 1259. Unzweifelhaft gehen diese Gestalten auf ein gemeinsames Vorbild zurück, das sich so allgemeiner Beliebtheit erfreut haben muss, dass es sich selbst in einer stark byzantinisierenden Handschrift in Padua wiederholt findet. Oder sollte sie byzantinische Erfindung sein und von dorther, aus einem Bilde der Frauen am Grabe, in abendländische Auferstehungsbilder eingedrungen sein? Zu denken giebt in der Beziehung, dass in byzantinischen Bildern, Christus in Gethsemane darstellend, sich öfter unter den schlafenden Aposteln einer findet, der nach Art dieses Kriegers den Kopf vornüber auf den Arm legt und so schläft, (z. B. Berlin, Ms. gr. 4°. 66: Venedig, Mosaik in S. Marco, und nach byzantinischem Vorbild im Hortus deliciarum (Straub, Tf. 35). Eine ähnliche Gestalt findet sich aber auch auf der Darstellung der Frauen am Grabe auf dem Elfenbeindeckel von Clm 4456 Cim. 60.[1]

Die Frauen am Grabe (II. V.)

Im Vordergrunde der offene Sarg, rechts sitzt darauf ein Engel, in der Rechten den Frauen das Schweisstuch entgegen haltend, mit der Linken eine hinweisende Bewegung machend; in V setzt hinter ihr das Spruchband an: Resurrexit dominus, sicut dixit vobis, non est hic. Links stehen die Frauen, die vorderste hält in der Linken oder Rechten einen Weihrauchkessel, in II sich erschreckt etwas abwendend und die Rechte an die Brust legend, in V auf den Engel blickend und die Rechte ausstreckend. Hinter ihr die beiden andern Frauen, die eine, mehr im Hinter-

[1] Vgl. auch eine Zeichnung im Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, abgeb. in der Ausgabe von Lassus und Darcel, Paris 1858, Tf. 32.

grund stehende in II mit Salbgefäss, die andere in II und V mit Räucherkessel und Büchse. Sie blicken sich an, die Zurückwendung der mittleren (hinteren) ist in V stärker als II. Im Hochbild V ist der Sargdeckel schräg angelehnt und schlafen im Vordergrund vor dem Sarge, der hier die ganze Breite des Bildes einnimmt, drei Krieger, jeder vor seinem Schilde sitzend. —

Unsere beiden Darstellungen stimmen in allem Wesentlichen untereinander überein, die Abweichungen finden in dem verschiedenen Formate eine ausreichende Begründung, dem Hochbilde zu liebe sind in V die Frauen hinter den Sarg geschoben, Krieger und Sargdeckel zugefügt worden.

Zu beachten ist das Verhältnis der Bilder zum Text der Evangelien. Vöge (a. a. O. S. 223—227) hat die Eigentümlichkeit hervorgehoben, dass bei einer grossen Anzahl Darstellungen dieser Scene eine Mischung der Evangelientexte vorliegt. II und V lassen sich als fast reine Illustrationen zum Marcustext (XVI_{1-8}) auffassen[1]: drei Frauen sind in das Grab eingetreten und finden dort den Engel sitzen, sein Spruchband in V stimmt weder genau zu Marc. XVI_{6-7}, noch zu Matth. XXVIII_{6}; die schlafenden Krieger erinnern allerdings an das Matthäus-Evangelium, nach welchem sie vor Schreck über die Engelserscheinung wie tot sind, während die Frauen zum Grabe kommen. Das Fehlen einer Andeutung des Grabes, in das die Frauen hineintreten, darf nicht verwundern, Andeutung der Innenräume fehlt ja oft. Wir können aber betonen, dass der Engel nicht auf dem Sargdeckel sitzt, wo dies der Fall ist, wird ersichtlich die Grabhöhle, bezw. der Grabbau mit dem Sarge identificiert, der abgehobene Sargdeckel ist dann der abgewälzte Stein. Unsere Maler schieden absichtlich zwischen dem „monumentum" und dem Sarge.

Das Verhältnis zu den zeitgenössischen Darstellungen ist sehr schwer zu bestimmen, Ergebnisse sind kaum zu gewinnen. Schon für die vorausgehenden Perioden bemerkt Vöge (a. a. O. S. 225) ein solches Durcheinandergehen der verschiedenen Elemente, dass es nicht mit Sicherheit möglich scheint, hier einzelne ursprünglich verschiedene Typen zu erkennen und auszuscheiden. Eine Ab-

[1] Doch stimmt die rötliche Gesichtsfarbe des Engels in V nur zum Matthäustext (XXVIII_{3}).

klärung hat auch in der Folgezeit nicht stattgehabt, nur werden die Darstellungen z. T. sehr einfach, es bleiben nur der Sarg mit dem schräg gelehnten Deckel, auf dem der Engel sitzt, von der andern Seite kommen die Frauen (fast immer drei), das Schweisstuch fehlt nie, selten die im Vordergrunde lagernden Krieger (z. B. Clm 16002. — Karlsruhe, Bruchsal 1. — Clm 3900. — Melk. 1883. — Brandenburger Evangelistar). Daneben bleiben aber noch zahlreiche andere Lösungen der Aufgabe in Umlauf unter Verwendung reicher Architektur (Evangeliar Heinrichs des Löwen — Karlsruhe St. Peter Pgm 7 — Braunschweig 55 — Clm 15903 — Aschaffenburg. 21.). Uebereinstimmung ist weder im Ganzen noch im Einzelnen abzusehen, ein Zusammenhang, wie zwischen II und V, ist nur noch zwischen Clm 3900 und Melk 1833, den beiden engverwandten Handschriften, zu erkennen. Bemerkt sei, dass die früher so beliebte Anordnung der Krieger hoch auf dem Grabbau ganz ausser Gebrauch kommt (Beispiele in der Vögeschen Gruppe, Vöge S. 223 ff. ferner z. B. Clm 4456, 15713, Elfenbeinrelief auf Clm 23630 u. v. a., vereinzelt später Bamberg Ed. III. 8). Ganz fremdartig hebt sich ferner aus der ganzen Fülle die Darstellung auf dem westfälischen Tafelbilde in Berlin heraus, der schon erwähnte Anschluss an ein byzantinisches Vorbild (vgl. Beschreibendes Verz. der Gemälde S. 320 f. und Dobbert, a. a. O. S. 208) ist unverkennbar. Dass irrtümlicher Weise P. Weber (a. a. O. S. 84) in diesem Bilde Einfluss des Dramas sehen wollte, ist schon erwähnt. Weber (S. 32 f.) geht aber weiter, er behauptet im Allgemeinen, dass die Ausstattung der Frauen am Grabe mit Weihrauchfässern und die starke Betonung des Schweisstuches, Dinge, die sich nicht aus den Evangelien erklären liessen, aus einer Beeinflussung durch die dramatische Osterfeier zu erklären seien. Erkennen wir diese Ansicht als richtig an, so ist ein weitgehender Einfluss des Dramas gesichert, denn Schweisstuch und Räucherbecken sind sehr häufig. Indessen konnten die evangelischen Texte ihre Anbringung wohl doch veranlassen. Zunächst das Schweisstuch: Weber hat gewiss Recht, wenn er bemerkt, dass die Frauen jene Tücher gar nicht sahen, nur bei dem Besuche der beiden Apostel am Grabe derselben Erwähnung gethan wird. Aber schon Vöge (a. a. O. S. 226) hat darauf hingewiesen, dass ihre Anbringung in der Scene der Frauen am Grabe in vielen Fällen eben

aus der Schilderung des Johannes (XX,$_7$) vom Besuche der beiden Apostel am Grabe hergeleitet werden muss, denn es findet sich gerade die dort ausgesprochene Scheidung zwischen linteamina und sudarium. Und nun zu den Räucherbecken. Ich sehe nicht ein, warum die aromata, mit denen nach Marc.XVI,$_1$, Luc. XXIII,$_{56}$, XXIV,$_1$ die Frauen zum Grabe gingen, nicht Anlass zur Darstellung der Räucherbecken gegeben haben sollen, um so mehr als Luc. XXIII,$_{56}$ zwei Dinge, aromata und unguenta, genannt werden, denen also Räucherbecken und Salbbüchsen entsprechen könnten.

Auch ein Blick auf die Darstellungen ist Webers Anschauung nicht günstig. Das Schweisstuch ist auch in Byzanz typisch und zwar ist es dort ebenfalls stark hervorgehoben (Dobbert, a. a. O. S. 208), wo doch das geistliche Schauspiel fehlte (Weber S. 136). Und das Rauchfass findet sich bereits Mitte des 9. Jahrhunderts im Drogosacramentar (Weber, S. 32), zu einer Zeit, für die nach Webers eigenen Ausführungen das Vorhandensein einer dramatischen Aufführung keineswegs gesichert erscheint. Sollte da der Vorgang nicht auch der umgekehrte gewesen sein können, die bildende Kunst auf das Schauspiel bestimmend gewirkt haben? War überhaupt eine so starke Abweichung von der Ueberlieferung der Evangelien in der dramatischen Osterfeier eher gestattet als in der bildenden Kunst?

Genug, ich kann Weber nicht folgen und im Räucherbecken und der Betonung des Schweisstuches Elemente zu sehen, die aus dem geistlichen Schauspiel herübergekommen sein müssten. Die Frage ist für uns wichtig. Nicht nur die Rauchfässer finden sich in II und V, nein, ein für beide Bilder sehr bezeichnender, mir sonst nicht wieder begegneter Zug ist der, dass der Engel den Frauen das Schweisstuch entgegenhält. Nur noch im Brandenburger Evangelistar scheint der Engel das Tuch in der linken Hand zu halten, aber unauffällig. Ich kann Weber nicht beistimmen, wenn er von dem ottonischen Reliquienkasten in Quedlinburg bemerkt (a. a. O. S. 33. vgl Westwood a. a. O. '73. 235—239 S. 233. I. Abb. Tf. XX): „Der Engel hat das Schweisstuch soeben hervorgezogen und zeigt es den Frauen, deren vorderste sich ehrfurchtsvoll davor verneigt.“ Man sieht wohl das Tuch in der Oeffnung des Grabbaues, aber ohne Zusammenhang mit der den Frauen entgegengestreckten Hand des Engels und in der „ehr-

furchtsvollen Verneigung" kann ich nur eine Bewegung des heftigen Erschreckens erkennen. Wie dem auch sei, in II und V hebt der Engel das Tuch empor und das entspricht nicht den Evangelien, wohl aber dem geistlichen Schauspiele (Beispiele bei Weber). Hier mag deren Einfluss im Spiele sein!

Christus und Magdalena. (II. IX. XI.)

II. Christus steht links, in der Linken den Spaten fest auf die Erde, gestützt, die Rechte redend zu Magdalena ausgestreckt, die mit vorgestreckten Händen vor ihm kniet; rechts ein Baum.

IX: Ähnlich, aber Christus wendet sich eilend zum Gehen nach links, blickt aber zurück und streckt die Rechte aus, in der Linken der Spaten. Magdalena scheint mit vorgestreckten Händen am Boden zu liegen, nur der Oberkörper ist sichtbar, dahinter der Baum.

X: Christus steht rechts mit erhobener Rechten, den Spaten in der Linken, vor ihm kniet Magdalena, beide Hände anbetend erhebend.

Der ungläubige Thomas. (II.)

Christus steht rechts, zieht mit der Rechten seinen Mantel zur Seite, so dass Thomas, der vornübergebeugt die Hände vorstreckt, einen Finger in die Seitenwunde legen kann; links ein Turm.

Die Schlüsselübergabe. (II.)

Christus steht rechts, eine Rolle in der Linken, in der Rechten zwei Schlüssel, die er dem knieenden Petrus überreicht.

Erscheinung Christi am See Genezareth. (II.)

Christus steht links am Seeufer, die Rechte ein wenig erhebend, in der Linken das Spruchband senkend: Mittite in dextram navigii rete. (Johann XXI, 16). Vor ihm halb im Wasser steht Petrus, nackend bis auf den Mantel um den Rücken, dessen Enden er vorn zusammennimmt; die Rechte erhebt er; rechts hinten das Schiff, vorn an der Spitze Johannes, ein Ruder in der Linken, in der Rechten das Spruchband: Dominus est; (Joh. XXI, 7) hinter ihm sechs Jünger, zwei vornübergebeugt lassen das Netz herab

in das Wasser, in dem viele Fische schwimmen; vier andere, mehr oder minder verdeckt, stehen hinter ihnen, einer weist auf Christus hin. Das Seeufer zieht sich am unteren Bildrand entlang.

Das Bild ist in deutlichem Anschluss an die Schilderung des Johannes (XXI $_{1-11}$) componiert, der, wie schon oben bemerkt, die Nacktheit und das Sich-Bekleiden Petri betont. Die einzige Darstellung aus Deutschland, die ich kenne, aus dem Egbertcodex (Kraus, Tf. 55) ist ohne Aehnlichkeit, doch hat sie mit unserer gemein, dass Petrus den Mantel umgeworfen hat, während die byzantinischen Darstellungen ihm einen Schurz geben. (Litt. bei Dobbert, a. a. O. S. 159. Beispiele: Parma, Evangelistar Nr. 5, Mosaik Monreale, Gravina, Tf. 20 C).

Die Himmelfahrt. (I. V. VI_3. IX.)

Die Bilder stimmen ausser VI_3 in den Grundzügen überein, doch zwingen viele Abweichungen im Einzelnen, sie getrennt zu beschreiben, zusammen zu betrachten sind aber:

I und III: Ueber einem Felsen schwebt Christus, mit der Rechten herabdeutend, in der Linken die Kreuzfahne, in I ist der Kopf ein wenig geneigt, im Halbprofil, in III gerade und ganz von vorn gesehen (andere kleine Abweichungen in Gewandung und Fingerhaltung der Linken), sodann auf der Fahne in III ein goldener nach rechts (herald.) schreitender Löwe in blauem Felde. Zu beiden Seiten Christi fliegt in I je eine Engelshalbfigur aus Wolken herab mit leerem Spruchband, in III sind die Engel in ganzer Figur gegeben, auf den Spruchbändern steht: Viri galilaei quid statis aspicientes in caelum und Sic veniet quemadmodum vidistis. (Act. I_{11}). — Unten Uebereinstimmung in allem Erwähnenswerten: in der Mitte der hohe Fels, auf dem die Fussspuren Christi, davor zwei Jünger in Dreiviertelfigur staunend emporschauend, links Maria und vier, rechts Petrus und fünf Apostel, alle etwas höher stehend als die mittleren, in ganzer Gestalt, meist eine, Maria beide Hände erhebend.

II: Christus ganz nach rechts gewandt, in die Höhe blickend, die Rechte hoch erhoben, die Kreuzfahne in der Linken schwebt über dem Felsen, von rechts und links kommt ein Engel aus

Wolken, beide mit Spruchbändern, das erstere wie in I, das andere: Hic Jesus qui assumptus est a vobis (Act. I, 11). Zu beiden Seiten des Felsens Maria (links), bezw. Petrus (rechts) und je fünf Jünger, aufblickend in ganzer Figur, viele Hände staunend erhoben.

IV: Christus steht auf dem Felsen, die Rechte segnend vor der Brust, die Kreuzfahne in der Linken; von rechts und links oben kommen Engelshalbfiguren aus Wolken herab mit den Spruchbändern: Quid ammiramini aspicientes und Sic veniet quemadmodum vidistis (nach Act. I, 11); zu Seiten des Felsens die Halbfiguren Mariae und Petri und die Köpfe von zehn Aposteln.

V: Christus schwebend fast wie I, dgl. die Engel, ihre Spruchbänder wie in III; neben dem Fels wieder links Maria, rechts Petrus und fünf, bezw. vier Jünger in Halbfiguren, meist beide Hände erhebend.

IX: Christus schwebend wie in I mit der Kopfhaltung von III und leiser Abänderung der Fussstellung, in Mandorla mit Strahlenfüllung, rechts und links zu Seiten der Mandorla zwei Engelshalbfiguren mit leeren Spruchbändern, abwärts weisend, darunter schweben Wolken; unten der Berg mit den Fussspuren, rechts und links Halbfiguren der Maria, bezw. des Petrus und anderer Apostel, alle staunend aufblickend.

VI_3. Vor einer hohen Felswand stehen links Maria und vier, rechts Petrus und sechs Apostel, über den Felsen sieht man Christus, dessen Oberkörper schon im Himmelsrund verschwunden ist, rechts und links an der Seite kommt über den Berg eine Engelshalbfigur vor mit den Spruchbändern wie in III. —

Die allgemeine Uebereinstimmung aller Darstellungen ausser VI_3 ist schon erwähnt, sie beruht auf der Anordnung: unten Maria und die Apostel durch den Felsblock in zwei Gruppen getrennt, darüber Christus zwischen zwei herabweisenden Engeln sind immer wiederkehrende Züge. Auffallend zahlreich sind aber die Abweichungen der einzelnen Darstellungen von einander: eng zusammen schliessen sich I und III, ebenso IV und V; in II bringt das Bildformat Veränderungen mit sich, ganz anders ist überdies die Figur Christi; IX endlich führt mit der strahlenden Mandorla einen neuen Zug in die Composition ein.

Die Beantwortung der Frage nach dem Verhältnisse zu

sonstigen deutschen Darstellungen des Zeitalters ist in diesem Falle schwierig; wohl schliessen sich ihnen gegenüber unsere Bilder als Gruppe ab und doch lässt sich fast jeder Zug oftmals anderweitig belegen; ja es finden sich Darstellungen, welche alle Charakteristica der unsrigen aufweisen, und doch durch Hinzufügung fremder Elemente sich wieder von ihnen entfernen, so besonders in Kassel, Ms. theol. fol. 59, wo aber ein Stein den Berggipfel bekrönt, Juden als Zuschauer sich eingefunden haben und die Engel in aufrechter Haltung schweben, und im Brandenburger Evangelistar, wo der besagte Stein sich ebenfalls findet und Christus auf Wolken steht. Wenn die Grundzüge der Darstellungen der deutschen Miniaturmalerei dieser Periode mit wenigen Worten angegeben werden sollen, so kann eigentlich nur die Verteilung der Figuren, oben Christus und die Engel und unten Maria, die Apostel, etwaige sonstige Zuschauer und das Landschaftliche, angeführt werden. Schon in diesen wenigen Zügen ist ein Typus geschildert, der sich klar von den in der byzantinischen und vielfach in der frühmittelalterlichen abendländischen Kunst gebräuchlichen abhebt, welche im Anschluss an die Apostelgeschichte zwei Engel auf die Erde herabsetzen. Ein solcher Typus findet sich noch vorherrschend in der von Vöge behandelten Handschriften-Gruppe, wird aber hier bereits durch den Anfangs geschilderten verdrängt (Vöge S. 230. Abb. S. 228, 229, 231, Beispiele ausserhalb dieser Gruppe, Bamberg Ed. III, 11, St. Gallen Stiftsbibl. Nr. 340, für Byzanz vgl Dobbert, a. a. O. S. 159, als Beispiel diene die Miniatur in Gelati, Abb. Pokrowski, Tf. I). Der Typus verschwindet im Abendlande, wie schon angedeutet, mit dem 11. Jahrhundert, vereinzelt finden sich die Engel auf der Erde nochmals bei Herrad (Straub, Tf. 40), wie so oft treffen wir ein absonderliches Bild bei der Malerin an.

Es erübrigt noch, einzelne Elemente unserer Bilder weiter zu verfolgen, zunächst die Gestalt Christi. Die Stellung Christi in I, III, V, IX entspricht der gewöhnlichen Darstellungsweise der Zeit, welche ihn in voller Vorderansicht, oft mit einer leisen Wendung des Kopfes, zu geben beliebt (z B. im Brandenburger Evangelistar, Melk 1833, Clm 3900, Aschaffenburg 3); in IV ist ihm nur eine merkwürdige Fuss-(Schritt-)Stellung beigelegt. Sogar die Thätigkeit der Arme ist meist dieselbe, die Rechte ist mit dem Redegestus

abwärts ausgestreckt, die Linke hält den Kreuzstab. Ganz getrennt zu behandeln ist aber seine Haltung in II: hier wurde zweifellos an ein Vorbild angeknüpft, welches den gen Himmel fahrenden Christus zeigt, der die Hand Gottes ergreift. Der Typus geht bis auf altchristliche Zeit zurück, er findet sich schon auf der berühmten (sog. v. Reider'schen) Elfenbeintafel im Nationalmuseum zu München (Abb. Katalog, Bd. V, Tf. VI, Nr. 157), dann in der karolingischen (Leitschuh, a. a. O. S. 183 ff) und ottonischen Malerei (Beispiele bei Vöge, a. a. O. S. 268 Anm.) Vöge nennt den Typus häufig in abendländischen Darstellungen, des 12. Jahrhunderts, in den deutschen Miniaturen scheint er jedoch schon im Verschwinden, jedenfalls im 13. Jahrhundert vereinzelt, (z. B. München, Nat.-Mus. Einzelblatt 520, Katalog V, S. 50, Nr. 319—326), abgewandelt Erlangen Hs. 121. Durchaus nicht ungewöhnlich ist, dass Christus in einer Mandorla gen Himmel getragen wird, (z. B. Bamberg A II 47, Clm 2640, 3900, Melk 1833, Karlsruhe St. Peter Pgm 7), ungewöhnlich aber ist, dass er in ihr gen Himmel schwebt, ungewöhnlich auch die Strahlenfüllung von IX. Es mag angenommen werden, dass dem Maler eine Erinnerung an ein Verklärungsbild vorschwebte oder ein Himmelfahrtsbild einer früheren Periode, denn in der ottonischen Kunst finden wir gelegentlich kurze Strahlen aus der Wolke, auf der Christus steht (Vöge S. 230 und Abb. 30 auf S. 229). Die Andeutung des Himmels durch Wolken ist etwas Gewöhnliches, indessen steht Christus trotz der häufigen Anbringung von Wolken nur selten (Brandenburger Evangelistar, Aschaffenburg 3) auf solchen, wie es der Typus der von Vöge behandelten Schule erforderte (Vöge S. 268). Ganz vereinzelt erscheint im Evangeliar Heinrichs des Löwen das Brustbild Gott Vaters, wie in früheren Bildern Gott Vater dem emporschwebenden Sohne die Hand reichte (Typus der Reider'schen Tafel). Ueber die Engel dürfte kaum viel zu bemerken sein, sehr eigentümlich ist die regelmässige Wiederholung des Herabschwebens, das sonst nicht so häufig ist. Besonders auffällig ist es in IX, denn sonst pflegen die Engel die Mandorla zu tragen, wenn Christus in ihr dargestellt ist. Augenscheinlich ist aber die Mandorla in IX dem emporschwebenden Christus beigegeben, ohne die Composition entsprechend zu ändern.

Wir kommen nunmehr zur unteren Bildfläche, der trennende

Felsblock ist öfters nachzuweisen, mehrfach, wie schon erwähnt, mit einem bekrönenden Stein (Kassel, Ms. theol. fol. 59, Brandenburger Evangelistar, Karlsruhe St. Peter Pgm. 122). Seltener sind die Fussspuren (z. B. Aschaffenburg 3, Clm. 2640, German. Mus. 56,632). Ganz eigentümlich ist die Apostelgruppe vor dem Felsen in I und III, sehr oft finden wir dagegen Maria als Orantin in der Mitte des Vordergrundes (Karlsruhe Bruchsal 1; Hortus deliciarum (Straub Tf. 40); Clm. 3900; Melk 1833; Aschaffenburg 3), also in der Stellung, welche sie im byzantinischen Typus einnimmt. Vielleicht wird man dafür nicht direkten byzantinischen Einfluss als Ursache anzunehmen haben, sondern ein Zurückgreifen auf ältere abendländische Darstellungen, denen die Madonna als Orantin schon geläufig war (z. B. in der angezogenen Miniatur in St. Gallen, vgl. auch Vöge S. 232). Für diese wäre denn allerdings von neuem die byzantinische Frage zu untersuchen.

VI_3 ist eine durchaus selbständige Darstellung, die Eigentümlichkeit beruht vorwiegend auf der hohen Bergwand, den darüber schauenden Engeln und der langen Reihe, welche Maria und Apostel bilden, der im Himmel verschwindende Christus ist nicht ohne gleichen; z. B. im Seitenstettener Evang. (Nestlehner, a. a. O. Tf. IV.), German. Mus. 56, 632, Stuttgart Bibl. 4°, 40.

Die Ausgiessung des hl. Geistes. (I. III. IX. VI_3.)

I: Unter dreiteiligem Bogen, welcher auf zwei Säulen ruht und eine reiche Architektur trägt, sitzt Maria auf einem Thron, die Rechte flach vor die Brust haltend, links und rechts von ihr sitzen Petrus und Paulus (?). Die übrigen Jünger sind so geordnet, dass rechts und links je vier hintereinander sitzen, so dass der hinterste neben Petrus, bezw. Paulus, und dass zwei im Vordergrunde zwischen den ersten der beiden Reihen sitzen. Diese vier sind sich paarweise zugewandt, drei von ihnen hocken auf dem Boden — einer hat ein Bein untergeschlagen, so dass die Fusssohle sichtbar wird —, der vierte und alle übrigen, von denen, je weiter sie dem Hintergrunde zusitzen, immer weniger, schliesslich nur die Köpfe sichtbar sind, auf Bänkchen. Alle, auch die der vordersten Reihe,

welche auf Maria blicken sollten, sind in Dreiviertel-Profil gesehen und gesticulieren mit den Händen, viele halten ein Buch. Ueber Maria erscheint die Taube, von der, den Grund füllend, Strahlen ausgehen; auf jedem Haupte ein Flämmchen.

II: Maria sitzt in der Mitte, beide Hände flach vor der Brust, nach oben blickend, wo aus Wolken Strahlen mit Flammen daran herabkommen; rechts und links je sechs Apostel, jedesmal in zwei schräg nach dem Bildgrund und der Mitte zu verlaufenden Reihen angeordnet, der erste in der neben Maria beginnenden Reihe ist links Petrus, rechts Paulus (?).

III: Unter dreiteiligem Bogen, auf dem Architektur aufgebaut ist, sind Maria und die zwölf Apostel in zwei Streifen angebracht. Oben sitzen auf einer Bank Maria, links Petrus und ein, rechts Johannes und zwei Jünger, über Maria die Taube und rote Strahlen; im unteren Streif rechts zwei Apostel im Gespräch, in der Mitte zwei weitere, nach oben (?) Acht gebend, links noch drei, deren vorderster nach oben sieht.

IX: Maria sitzt in der Mitte auf hohem Thron, die Rechte flach vor der Brust, die Linke im Schoss. Die Apostel sind so angeordnet, dass je einer (links Johannes, rechts Jacobus?) neben Maria sitzen, aber durch Petrus und Andreas (?) halb verdeckt sind, welche links und rechts vor ihnen, aber ganz seitlich, angebracht sind. Von den andern sieht man nur wenig über die genannten herüberragen. Ueber Maria kommt unter einem Spitzbogen die Taube herab, aus ihrem Schnabel Strahlen sendend. Oberhalb der Einfassung befinden sich links und rechts Architekturaufsätze.

VI_3: Unter Architektur, aus der die Taube herabkommt, sitzen in der Mitte Johannes und Petrus, rechts und links daneben in zwei hintereinander schräg nach den unteren Bildecken zulaufenden Reihen je zwei Apostel, an den Ecken je einer. Letztere sind ganz von der Seite gesehen und soweit herabgerückt, dass sie die Köpfe der dahinter sitzenden nicht verdecken. —

Das Bild in I ist schon bei Gelegenheit der Besprechung des Abendmahlsbildes in IV hinreichend gewürdigt worden. Ich habe die Denkmäler, mit denen ich es in Beziehung setzen zu müssen geglaubt habe, dort angeführt; mit unseren Darstellungen in II, III, VI_3, und IX hat es keine iconographische Verwandtschaft.

Es ist schon oben auf die Schwierigkeit hingewiesen worden. welche die Vereinigung von zwölf bis dreizehn gleich wichtigen Personen im Bilde dem Künstler bot. Der Versuch, die Schwierigkeit durch etwa kreisförmige Anordnung der Gestalten zu lösen, war wiederholt gemacht worden, eine befriedigende Lösung aber nicht erzielt, denn einesteils erhielt man dabei Rückenfiguren im Vordergrund, anderesteils verdeckten die vorderen wieder und wieder die hinteren, wenn man letztere auch ohne alle Rücksicht auf die Perspektive über den ersteren anordnete. Wie sehr diese Schwierigkeit empfunden wurde, beweist, dass man sich hie und da zu einer Zerreissung der Composition entschloss und die Gestalten in zwei Streifen unterbrachte, so in III, auch in Clm. 3900, Bamberg Ed. III 8; über verschiedene ältere Beispiele einer Zerlegung in Gruppen, vgl. Vöge, S. 232 f.; eine Vereinfachung der Anordnung in zwei Streifen könnte man diejenige in Clm 16002 nennen, wo sechs Apostel in einer Reihe sitzen und über ihnen die Köpfe der übrigen sichtbar werden.

Weitaus häufiger ist im 12.—13. Jahrhundert die gruppenweise Anordnung, wobei entweder Maria oder, wenn sie nicht zugegen, Petrus (z. B. Hortus deliciarum, Straub, Tf. 41) in der Mitte sitzt und rechts und links eine Gruppe von Jüngern gegeben wird. Meist waren nun die Künstler nicht im Stande, die seitlichen Gruppen so geschickt anzuordnen, dass nicht die Köpfe und Nimben der vorderen die hinteren mehr oder minder verdeckten, so schwankt die Zahl der Apostel scheinbar; oft giebt nur eine Menge von Kopfhaaren oder Nimben über die anwesend gedachte Menge Aufschluss, so z. B. in IX und Karlsruhe St. Peter Pgm. 7. In IX begnügte sich der Maler immer hinter den sechs Köpfen nur einen grossen Nimbus anzubringen, und es zeigt sich insofern ein Fortschritt den meisten zeitgenössischen Darstellungen gegenüber, dass die vier Apostel im Vordergrund in zwei Reihen angebracht sind. Diese Vertiefung benutzte der Maler von II, der schon durch das Breitformat besser daran war, indem er auf den glücklichen Gedanken kam, durch diagonale Anordnung in zwei schräg nach der Mitte des Hintergrundes verlaufenden Reihen die Apostel besser sichtbar zu machen. Geglückt ist ihm das aber auch nur in sehr beschränktem Masse, denn mehrere Köpfe werden nur durch eine Spalte sichtbar, einer der hintersten über-

haupt nur dadurch, dass der Künstler ihn oberhalb der vorderen anbrachte, über die er hinwegzusehen scheint.

So geringfügig der Fortschritt in diesen Bildern auch scheinen mag, er ist doch wert betont zu werden, denn solche Versuche sind durchaus nicht oft gemacht (einer der interessantesten auf dem Klosterneuburger Altaraufsatz). Im Brandenburger Evangelistar, in Kassel Ms. theol, Fol. 59 finden wir ähnliche Bestrebungen wie in II, eine kühne und geschickte Composition in dieser Art aber anscheinend ohne Zusammenhang mit II ist VI_3, besonders das Herab- und Hervorrücken der Jünger an den Seiten ist sehr eigentümlich. Die sonstigen Darstellungen beschränken sich meist darauf, mehrere Apostel in einer Reihe sitzend zu geben und die Köpfe der übrigen darüber oder dahinter anzubringen. (Z. B. Maihingen Lat. I. 2, 8^0 6; I. 2, 4", 23; Melk 1833, Aschaffenburg 3; Karlsruhe Bruchsal 1.)

Das Jüngste Gericht. (I.-III. V. VI_3.)

Die allgemeine Anordnung ist dieselbe, die Bildfläche ist quergeteilt, oben Christus, Maria und Johannes der Täufer, unten die zu Richtenden.

Christus thront in Gewand und Mantel, mit Angabe der Wundmale; beide Arme sind ausgestreckt, entweder die Rechte flach erhoben und die Linke (Handrücken nach aussen) gesenkt (I. II) oder beide erhoben (III. VI_3) oder gesenkt (V). In I und III geht ein Schwert mit der Spitze von seinem Munde aus nach rechts oben, in II hält Christus es quer im Munde. Zur Rechten steht Maria, zur Linken der Täufer, beide Christus zugewendet und beide Hände vorstreckend, nur in II Maria, in VI_3 beide eine Hand erhebend. In den Ecken werden in V zwei Engelsköpfe sichtbar, welche Kreuz und Nägel, bezw. Lanze und Dornenkrone in Händen halten.

Unterer Streifen I. III. V: Scheidung der Guten und Bösen. übereinstimmend in I und III links die Guten, fünf Gestalten (hinter denen in III noch andere), darunter ein Papst (?), ein Erzbischof, ein Fürst, eine Frau, rechts die Verdammten, in I von zwei Teufeln (in III von einem) geführt, der vordere hat sie mit einer Kette

umschlungen und zieht sie weg, der hintere umfasst einen Verdammten und hält ein Spruchband hoch; in I stehen ein Fürst und ein Papst im Vordergrund, zwei jugendliche Köpfe sind dahinter sichtbar, in III sind vorn dieselben Gestalten, dahinter aber fünf (drei davon tonsuriert) Köpfe.

Wesentlich abweichend ist V; die Mitte nimmt ein Engel ein, welcher mit seiner Rechten einen König am Arm fasst, um ihn zum Paradies zu leiten, mit der Linken aber einen zweiten auf die Hölle zustösst. Ganz links das Himmelsthor, vor dem ein jugendlicher Mann mit einem Kreuz in den Händen steht, ein Mönch und ein Laie sind im Hintergrund sichtbar, rechts dicht neben dem König öffnet sich als ein grosser, von der Seite gesehener Tierkopf die Hölle, in der in Flammen viele Menschenköpfe auftauchen. Ein Teufel in der Ecke rechts unten zieht an einem Haken den König heran, dessen Schicksal noch zwei im Hintergrunde stehende Gestalten teilen sollen.

Sehr vereinfacht ist das Bild in II, die Scheidung ist nur im Mienenspiele ausgedrückt, die Werkzeuge der Hölle fehlen, als Gerechte sieht man einen Papst, einen Erzbischof, einen König und zwei Geistliche (mit Tonsur), als Verdammte einen Papst, einen Erzbischof, einen König und drei jugendliche Gestalten.

Ganz eigenartig ist die untere Bildhälfte in VI_3: die Mitte nimmt ein Thor ein, unter dem ein Engel steht, der die von links kommenden Seeligen in Empfang nimmt (darunter ein alter Mann mit einer Mütze, ein Mönch, Männer und Frauen); in das Feld rechts vom Thor führt von Christi Füssen aus ein Feuerstrom hinab, den ein riesiger sich um den Bildrand ziehender Rachen, aufnimmt. In diesen stürzen zwei Engel mit Schwert und Lanze die Verdammten hinab, die von Teufeln in Empfang genommen werden.

Die Auferstehung der Toten finden wir in VI_3 auf dem vorangehenden Blatte: vom halbkreisförmigen Himmel fliegen zwei Engel mit Posaunen aus, auf ihren Spruchbändern die Aufschriften wie bei der Himmelfahrt. Darunter ein Getümmel von achtundzwanzig Gestalten, die meist nackend oder fast unbekleidet mit wilden Gesten aus Särgen auferstehen und sich an den Seiten sammeln. —

Die Grundzüge unserer fünf Darstellungen sind dieselben:

ein quergeteiltes Bild, im oberen Felde Christus thronend zwischen Maria und Johannes dem Täufer, im unteren die Scheidung der Guten und Bösen; lassen wir VI_3 bei Seite und nehmen wir III als Typus an, so ist in I das Bild durch Verdoppelung, in II durch Weglassung des Teufels verändert, in V durch Hinzufügung der Engel mit den Leidenswerkzeugen und die Umgestaltung der unteren Scene durch Einführung des trennenden Engels, des Himmelsthores und des Höllenrachens.

Die grosse Aehnlichkeit der Darstellungen in I und III ist schon von Voss (die Darstellungen des Weltgerichts, Beitr. zur Kunstgesch. VIII. 1884. S. 62) bemerkt worden: „Die Contouren der einzelnen Gruppen decken sich fast, so dass bei dem einen oder dem andern Exemplar — wenn nicht bei beiden nach einem gemeinschaftlichen Vorbilde — eine direkte Nachahmung erwiesen ist." Der Zusammenhang der übrigen, Voss nicht bekannten Bilder mit I und III ist ebenfalls unzweifelhaft. Wir werden in II, wo die Gruppe der Seeligen in den Hauptfiguren stimmt, eine selbständige Abänderung der Gruppe der Verdammten annehmen dürfen, die Zuthaten in V bilden eine Bereicherung des Typus, welche gewiss nicht von dem Maler von V herrührt, sondern schon aus seinem Vorbilde übernommen worden ist. Der Typus der oberen Bildfläche in II steht der in I näher als der in III (Handhaltung und Schwert).

Die Einheitlichkeit unserer Darstellungen wird noch klarer, wenn wir die Stellung zu den so zahlreichen Bildern des Jüngsten Gerichts in deutschen Miniaturen des 12.—13. Jahrhunderts untersuchen. Wenn auch das „Jüngste Gericht" schon in mehreren Arbeiten[1] eingehend behandelt worden ist, so sind doch die meisten dieser Darstellungen den betr. Verfassern unbekannt geblieben. Wir müssen darum für unsere Vergleichungen das Material selbst zusammenstellen.

Von einer Verwandtschaft mit unseren Darstellungen kann nur bei einer aus der ganzen Fülle gesprochen werden. Es ist eine

[1] Namentlich Jessen, die Darstellung des Weltgerichts und Voss, a. a. O. Neuerdings P. Weber, die Wandgemälde zu Burgfelden, Darmstadt 1896, daselbst (S. 44 Anm. 5) viele Litteraturnachweise. Von der älteren Litteratur sei auf den Aufsatz von Sharf in der Archaeologia XXXVI hingewiesen.

Miniatur in der Hamburger Stadtbibliothek in einer Handschrift des Hamburger Stadtrechts von 1292 (Abb. Lappenberg, die Min. zum Hamb. Stadtr. H. 1848). Das Bild muss also nahezu hundert Jahre nach unseren ältesten entstanden sein. Die Beziehungen sind auch hier keine engen, das Bild nähert sich dem in V. Wir finden die Zweiteilung wieder, oben Christus thronend zwischen den knieenden Gestalten von Maria und Johannes, aus den Ecken schweben Engel mit Leidenswerkzeugen heran; unten finden wir in der Mitte zwischen zwei Engeln den Thron, dahinter Kreuz und Dornenkrone, links ein Zug Seeliger, denen ein Engel das Himmelsthor erschliesst, rechts zerrt ein Teufel an einer Kette einen Trupp Verdammter in den weit aufgerissenen, auf zwei Füssen ruhenden Höllenrachen. — Es mag als Vermutung ausgesprochen werden, dass ein Vorbild nach Art derer in unseren Handschriften eingewirkt hat.

Sodann lässt sich eine ganze Reihe von Bildern zusammenstellen, welche nicht ohne Aehnlichkeit mit unseren sind: Bamberg A II 47, Clm 3900, Melk 1833, Nürnberg. 4° 2, Maihingen Lat. I, 2. 4°, 24. Auch ihnen ist die Querteilung eigentümlich, wenn sie auch nur einmal durch eine Leiste ausgeführt und besonders im letzten Bilde fast ganz verwischt ist. In der obern Bildhälfte thront wieder Christus, aber zwischen zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen, unten die Scheidung der Guten und Bösen, zu der in Bamberg noch die Auferstehung der Todten tritt. Ueberhaupt sind die Zusammenhänge nur zwischen Clm 3900 und Melk 1833 enge, deren Verwandtschaft schon oft betont wurde.

Eine Reihe sehr verkürzter Darstellungen begnügen sich mit der Angabe Christi zwischen den Engeln mit den Leidenswerkzeugen, so Clm 23093, Erlangen 590: die Bezeichnung als Jüngstes Gericht wäre kaum am Platze,[1] wenn nicht die geringste Andeu-

[1] Derartige Darstellungen sind als verkürzte Darstellungen des Jüngsten Gerichtes aufzufassen. Wenn Hann, «das J. G. in Milstat», Neue Carinthia 1890 I S. 27 ff. ausführt, es gebe in der ganzen Kunst kein Bild des J. G., wo die Auferstehung der Toten fehle, sonst sei nur die Maiestas domini dargestellt, so ist diese Scheidung zwar im Princip richtig und sehr zu beachten, aber solchen verkürzten Bildern gegenüber nicht zutreffend.

tung der zu Richtenden — wie in der Handschrift des Germ. Mus. 56,632 durch einige Köpfe — das Bild dazu stempelte. Leider kann hier auf eine Reihe ausführlicher Darstellungen nicht weiter eingegangen werden, da sie sich gänzlich von dem Typus unserer Handschriften entfernen, so Maihingen Lat. I 2. 4⁰, 19 durch Einführung der klugen und thörichten Jungfrauen, München Univ.-Bibl. 4⁰ 24, wo sich nur die Scheidung der Guten und Bösen findet, der Charakterunterschied aber nach dem Gleichnis durch Aufsetzen von Schafs- bezw. Bocksköpfen ausgedrückt ist,[1] so in Erlangen 121, wo Christus zwischen Aposteln thront, vor ihm Auferstehende, in Kassel Ms. theol. fol. 59, wo Christus von Engeln angebetet thront, unter ihm durch einen Berg getrennt Erwählte und Verdammte, und endlich im Clm 935, wo wir die Aufrichtung des Kreuzes, die Trennung der Guten und Bösen durch Christus und ihren Eingang in Himmel oder Hölle finden. Auf andere einzeln stehende Bilder wird noch die Rede kommen.

Steht somit ausser Frage, dass in unseren Handschriften eine einheitliche und eigenartige Composition vorliegt, so bleibt noch zu erörtern, ob auch ihre einzelnen Elemente Eigentum der Gruppe sind. Dass die Untersuchung zur Verneinung führen muss, steht nach dem Gesagten schon ausser Zweifel. Wir müssen dazu die Bildhälften getrennt betrachten. Der thronende Christus zwischen Maria und Johannes, welche beide anbetend die Hände vorstrecken, ist eine unter dem Namen der „Deësis“[2] bekannte, weitverbreitete byzantinische Composition; sie findet sich schon in der byzantinischen Kunst im Jüngsten Gericht (z. B. auf dem Mosaik in Torcello, Abb. bei Jessen), selten im Abendlande, z. B. bei der Herrad und in Wolfenbüttel Cod. Helmst. 65, wo offenbar byzantinischer Einfluss vorliegt.[3] Voss nimmt eine selbständige Entwicklung im Abendlande an, obwohl er selbst bei Besprechung des Bildes in I die Bemerkung macht (S. 61): „Charakteristisch

[1] Dazu im Initial auferstehende Tote mit posaunenblasendem Engel und einem Raubtier, das eine Hand zurückträgt, also ein Aufgreifen des im byzantinischen Typus (Torcello) verkörperten Gedankens, wie es sich auch bei Herrad und in Melk 1833 (Bild der Auferstehung) findet.

[2] Kondakoff. die Emails der Sammlung Svenigorodskoy, S. 272.

[3] Die Figur Mariae auf dem Wandgemälde des Jüngsten Gerichts in der Reichenau ist mit Rücksicht auf ihre Stellung wohl schwerlich als Teil einer Deësis zu fassen. vgl. Weber, Burgfelden S. 59.

für den Täufer (in I) das wie auch in Torcello bis auf die Füsse herabwallende weisse[1] Untergewand. Die Erscheinung des asketischen Wüstenpredigers ist der des verklärten Heiligen gewichen."

Gerade in den beiden angezogenen Beispielen, bei Herrad und in Wolfenbüttel Cod. Helmst. 65, beweisen andere Elemente — ich nenne nur den Feuerstrom — den Einfluss byzantinischer Vorbilder. Wir müssen darum auch den Typus unserer Handschriften als mindestens indirect von dorther beeinflusst erkennen. Zunächst bleiben Maria und der Täufer noch selten in deutschen Bildern, wir finden sie in Clm 2640, wo ihre Halbfiguren allein neben dem thronenden Christus auftreten, dann in den Malereien des Einbandes von Clm 2641, wo das Mittelfeld der reichen, aber zerlegten Composition[2] den thronenden Erlöser mit zwei Halbfiguren — wahrscheinlich Maria und Johannes der Täufer — darstellt. Merkwürdig ist, dass dieses byzantinische Element dann zu einem ständigen in der Gotik geworden ist, doch mit einer durchgreifenden Aenderung; von nun an knieen Maria und der Täufer neben Christus, so schon auf der angezogenen Hamburger Miniatur, in Berlin Ms. theol. fol. 379, im Nordportal des Bamberger Doms, für die spätere Zeit genüge ein Beispiel, das Portal von St. Lorenz in Nürnberg. Ob diese Umwandlung des byzantinischen Elements auf deutschem Boden vor sich gegangen, lasse ich dahingestellt.

Das Motiv der Handhaltung Christi in I und II scheint der byzantinischen Kunst fremd zu sein und sich auch früher nicht im Abendlande zu finden, doch kann bei der Lückenhaftigkeit des Materials daraus noch kein Schluss gezogen werden. Das Schwert im Munde Christi — nach Apoc. I 16 — welches Jessen (S. 33) zuerst in unseren Darstellungen sieht, findet sich schon im 12. Jahrhundert in Kassel, Ms. theol. fol. 59, im 13. in Bamberg A II 47 und Clm 2640 in Bildern des Weltgerichts. Das Erscheinen der Engel mit den Leidenswerkzeugen in V. kann durch Entlehnung aus einer anderen Darstellung erklärt werden, es war oben wiederholt nachgewiesen.

---

[1] Nach meinen Notizen ist das Gewand gelbbraun, der Widerspruch erklärt sich wohl so, dass das Gewand weiss gedeckt, aber in den Schattenpartien gelbbraun gehalten ist.

[2] In den andern Feldern, Auferstehende, der Schoss Abrahams, Engel mit Posaunen und solche mit den Leidenswerkzeugen.

In der unteren Bildhälfte müssen wir die Handschriften scheiden: II bietet nichts Auffälliges, I und III das Wegzerren der Verdammten an der Kette durch Teufel: ein Zug, der schon in Clm 4452 Cim 57 (Abb. Vöge S. 238) vorkommt, wenn sich auch die formelle Ausgestaltung inzwischen sehr geändert hat, sehr ähnlich kehrt der Zug in Clm 3900 und Melk 1833 wieder.[1] Weit wichtiger sind die Neuerungen in V. Zunächst fällt der Höllenrachen auf, dem als Andeutung des Himmels ein Thor entspricht. Von dem Rachen gilt auch hier das in dem Abschnitte über die Höllenfahrt Gesagte: er ist der deutschen Kunst der Zeit fremd, aber der französischen und englischen geläufig. So finden wir ihn z. B. im Clm 835, wo auf dem Bilde der Scheidung der Guten und Bösen ein Engel die Verdammten auf den Rachen zutreibt, ein Teufel sie an Stricken hineinzuziehen sucht. In Deutschland begegnet er ausser VI_3 nur noch in der genannten Hamburger Miniatur, wo er sich in der Ausgestaltung dem Rachen von XI nähert.[2] — Die Einführung des Engels zwischen Verdammten und Seeligen ist ebenfalls nicht auffällig; das Motiv hat öfter seinesgleichen, wenn auch die doppelte Thätigkeit merkwürdig ist, da sonst ein Engel den Himmel zu öffnen und ein zweiter die Verdammten zurückzutreiben pflegt (Clm 835. Bamberg A II 47).

Erwähnt zu werden verdient noch der jugendliche Mann mit dem grossen Kreuz an der Himmelspforte, es ist der gute Schächer, der zuerst ins Paradies eingeht. Er gehört zu den Gestalten des byzantinischen Weltgerichts, wir finden ihn z. B. in Torcello, dann im griech.-lat. Psalter der Hamilton-Sammlung im Kupferstichkabinet in Berlin, fol. 207 [a], wo sich die Gruppe der Seeligen findet.[3]

[1] Hann, a. a. O. S. 77 ff. leitet den Zug aus dem geistlichen Schauspiele ab, bemerkt aber, dass es in der bildenden Kunst schon vorkomme, ehe es jüngste Gerichtsspiele gab, so in I. Wie wir sahen, ist die in Rede stehende Einzelheit mehrere Jahrhunderte früher zu belegen, also gewiss nicht dem geistlichen Spiele entlehnt.

[2] Dass er in der gotischen Plastik geradezu regelmässig wiederkehrt, habe ich schon angedeutet. Wir können hier, wie bei den knieenden Gestalten Maria's und des Täufers, die schnelle Verbreitung eines bisher unbekannten Motives verfolgen.

[3] Vgl. den angezogenen Aufsatz von Graf Erbach-Fürstenau, in dem der Einfluss des Nicodemus-Evangeliums auf die Darstellung des guten Schächers nachgewiesen wird.

Auch der Teufel mit dem Haken ist nichts Neues, z. B. schon im Utrecht-Psalter (Voss S. 27), im Utrechter Evang. (Beissel, Ev. des hl. Bernward S. 26).

Das Ergebnis der Betrachtung ist also, dass die eigenartige Composition unserer Handschriften aus Stücken zusammengesetzt ist, die teils allgemein verbreitet, teils in letzter Linie in Byzanz oder Frankreich-England zu Hause sind. Nur die letzten dürften direct übernommen sein, die Spuren fanden sich aber nur in V, das seinerseits nur eine Nachahmung einer Handschrift unserer Gruppe ist. Zu betonen bleibt die ausserordentliche Einfachheit aller unserer Bilder. Gerade hierin hebt sich VI_3 heraus; wenn auch die allgemeine Anordnung ähnlich ist, finden wir doch neue Züge, welche z. T. auf byzantinischen Einfluss hindeuten: es sind die Mandorla Christi und der Feuerstrom, der von Christi Füssen ausgeht (vgl. z. B. das Bild in Torcello). Andererseits verrät der Höllenrachen wieder enge Beziehungen zu unseren Handschriften. Viele Züge, wie besonders das ganze Bild der Auferweckung der Toten, machen den Eindruck selbständiger Erfindung; dass der Maler von VI_3 Neues und Eigenes brachte, haben wir schon wiederholt beobachten können.

Das Paradies. (I. III.)

III: Zweiteiliges Bild, oben Christus thronend in der Mandorla, an die sich in Halbkreisen die Evangelistensymbole anschliessen, links Maria, rechts Johannes der Täufer mit vorgestreckten Händen. Unten: Ein Greis mit weissem Bart und Haar, dreiteiliger hochstehender Locke über der Stirn, thronend, in seinem Schoss eine nackte kleine aufschauende Gestalt, rechts und links je ein Baum, aus dessen muldenförmigen Blättern und Zweigen jugendliche Köpfe hervorschauen; um die Bäume spielen und greifen nach den Zweigen links und rechts jugendliche Gestalten.

I: Einheitliches Bild. Derselbe Greis thronend, nur die Handbewegungen verschieden, aus seinem Nimbus geht eine stilisierte Pflanze hervor, aus deren Blattöffnungen jugendliche Gesichter hervorschauen. In seinem Schoss eine bekleidete kleine Gestalt, mit jeder ausgestreckten Hand eine rot und braun geteilte Frucht

vergebend, zur Linken an eine vornehme weibliche Gestalt in langem Gewand mit ärmellosem Obergewand darüber, und über die Schulter fallendem Haar; dieselbe empfängt die Frucht mit der Rechten, indem sie in der gesenkten Linken einen runden Gegenstand (eine Frucht?) hält; neben ihr eine weibliche Gestalt in einfacherem Gewande mit herabhängenden Aermeln, in der Rechten eine gleiche Frucht hochhaltend; zwei ähnlich gekleidete Mädchen rechts, eine mit vornüber fallenden Locken, die vordere nimmt von dem Kinde die Frucht mit der Rechten und giebt mit der Linken eine zweite an ihre Gefährtin, welche sie mit der Linken annimmt; beide Frauenpaare sind durch Neigung der Köpfe zu Gruppen componiert. Ueber ihnen schwebt ein Streifen Erdboden, auf ihm steht links eine Fürstin im Gewand mit den weiten Aermeln und dem ärmellosen Rock darüber, mit Krone und langem Haupthaar, in jeder Hand eine Blume hochhaltend; neben ihr eine Gefährtin in einfacherer Tracht mit einer Blume in der Rechten; rechts vom Baum ein jugendlicher gekrönter Mann, die Rechte ausstreckend, mit der Linken einer jugendlichen Gestalt neben ihm eine Blume gebend (oder sie von ihm nehmend?). Eine zweite solche Blume hält diese Gestalt in der Rechten. —

Ausführliche Schilderungen des Paradieses sind in der bildenden Kunst des Mittelalters nicht häufig. Die Bilder knüpfen an das „Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus" an. Man malt Abraham, sitzend, mit einer (Lazarus) oder mehreren in Kindergestalt gebildeten Seelen im Schoss, oder in einem Tuch, das er mit seinen Händen ausgebreitet hält. Die Darstellung des Gleichnisses ist der altchristlichen Kunst noch fremd, aber schon im ersten Jahrtausend unserer Zeitrechnung findet sie sich in Byzanz und im Abendlande. Kondakoff (Histoire de l'art byzantin, II, 67) und Janitschek (a. a. O. S. 138 Anm.) scheinen für die Composition byzantinischen Ursprung anzunehmen, wenigstens führen sie als erstes Beispiel die Miniatur in den für Kaiser Basilius Macedo geschriebenen Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz (Paris, Ms. gr. 510).[1]

Aus diesen Bildern des Gleichnisses hat sich das Paradiesbild herausgeschält, so finden wir es in byzantinischen Darstellungen

[1] Weitere Beispiele bei Dobbert, a. a. O. S. 138.

des Jüngsten Gerichts; z. B. im Psalter der Vaticana, Cod. gr. 752 (fol. 42 b), wo Abraham mit einer Seele im Schoss zwischen Kindern in einer baum- und blumenreichen Landschaft sitzt, ähnlich in den Bildern des Jüngsten Gerichts in Paris (Ms. gr. 74, fol. 13b und 51 b) und auf dem Mosaik in Torcello. In diesen Bildern ist das Paradies ausserdem durch das von einem Engel bewachte Thor angedeutet; so findet es sich auch im Chludoff-Psalter (Tikkanen, die Psalter-Illustration im Mittelalter, S. 33) zu Ps. CXVII. v. 20, aber über dem Thor sieht man zwischen blühendem Gebüsch Kinderköpfe, „die Seelen der Gerechten". Ohne diese und ohne Abraham das Paradiesesbild im griech.-lat. Hamiltonpsalter (fol. 207a.)

Im Abendlande treffen wir vom 10. Jahrhundert ab zahlreiche Darstellungen des Gleichnisses (eine Zusammenstellung bei Vöge, S. 257 Anm., über das Verhältnis zu der byzantinischen Kunst vgl. Dobbert a. a. O. S. 147 f). Auch hier finden wir Abraham mit der Seele im Schoss zwischen Kindern und Bäumen (z. B. im Bremer Evangelistar.) Wie in Byzanz, löste das Bild sich aus der umfangreichen Composition heraus, wurde aber hier nicht ein regelmässiger Bestandteil des Weltgerichtsbildes, sondern ein selbständiger geläufiger Typus des Paradiesesbildes, als welches die Scene dann zu einer reichen Ausgestaltung gelangte, wie sie in I und III vorliegt.

In dem angezogenen Beispiel aus dem Evangelistar Heinrichs III. in Bremen sind die Grundzüge des Bildes in III gegeben, die obere Hälfte kann kurz abgethan werden, da sie aus bekannten Stücken ohne nähere Beziehungen zur unteren Hälfte zusammengesetzt ist, nämlich der Maiestas domini, dem in der Mandorla thronenden Christus, umgeben von den Evangelistensymbolen, und der Deësis, der Maria und Johannes entlehnt sind. Auch die Deutung der unteren Bildhälfte ist ohne grosse Schwierigkeit. Abraham ist die Mittelfigur, die Seele in seinem Schosse Lazarus, die Bäume zu beiden Seiten tragen die Gestalt des „Baumes des Lebens," aus dem Menschenköpfe hervorschauen. Eine ähnliche Bildung scheint schon in der mehrgenannten Bremer Handschrift vorzuliegen, dort kommen gewissermassen nackte Kinder aus den Bäumen hervor. Ausgesprochen der in unserer Handschrift vorliegende Typus findet sich dann mit der Bezeichnung im Hortus

deliciarum (Straub, Tf. VII) und auf der Holzdecke von St. Michael in Hildesheim (Abb. Janitschek, a. a. O. zu S. 160 u. ö).[1] Seine Verdopplung in III ist wohl aus künstlerischen Rücksichten geschehen, sonst findet er sich stets nur einmal. Die Kindergestalten, die ihn umspielen, erklären sich somit als Seelen im Paradies.

Eine abweichende Erklärung des Bildes gab von Heinemann,[2] er nimmt unsern Abraham für Gott Vater, die Seele des Lazarus ursprünglich für Adam, dann, sich berichtigend, für den Logos. Rechts und links sieht er je einen Baum von Engeln umgeben mit tulpenartigen Blättern mit Menschenköpfen, die Gott Vater anlachen. Es ist bei dem Mangel jeder Beischrift schwer, diesen Deutungsversuch zu widerlegen. Der Gedanke an den Logos ist allerdings schwerlich aufrecht zu halten, es müsste mindestens eine Darstellung desselben in diesem Zusammenhange nachgewiesen werden, ebenso ist die Deutung der Bäume und der sie umspielenden Kinder, wie sie oben gegeben, unzweifelhaft — wohl aber bedarf die Idee Gott Vater in unserm Abraham zu sehen, der Widerlegung. Wirklich finden wir in einer deutschen Miniatur des 13. Jahrhunderts Christus mit den Seelen im Schoss wie sonst Abraham — in Clm 2640. Ich würde dieser rohen Malerei nicht viel Gewicht beilegen und an ein Missverständnis des Malers denken, wenn nicht dieselbe Darstellung uns um 1200 in zwei englischen Darstellungen begegnete. Es handelt sich um die Bibel in der Bibliothek von Ste Geneviève in Paris (Mss. 8—10), welche Manerius oder Mainerus „scriptor cantuarensis“ verfertigte, und um die Bibel der National-Bibliothek in Paris (Mss. lat. 11534/5), die der vorgenannten aufs engste verwandt ist. Beide bringen Scenen meist aus dem Neuen Testament zur Füllung der Bogenfelder über den Canonestafeln, in beiden finden wir das Gleichnis vom reichen Mann und armen Lazarus und zwar die Seele des letzteren als Kopf, in einem Tuche, das Christus (in bärtigem Typus mit

[1] Ein drittes Beispiel, aus dem Psalter König Athelstans nennt Janitschek (S. 661). Welche Hs. J. im Sinne hat, ist mir unbekannt, der Psalter Galba A XVIII des Brit. Museums enthält die Darstellung nicht.

[2] Katalog der Handschriften in Wolfenbüttel, Helmst. Handschriften I, 2. S. 11, dazu Bd. I, 3 S. 206 die Berichtigung.

Kreuznimbus) in den Händen hält. Trotzdem lautet das Spruchband des Reichen in der Hölle (Ms. 10): „Pater Abraham miserere mei". Es ist also der Beweis erbracht, dass Christus, bezw. Gott Vater im Christus-Typus für Abraham in die Darstellungen eingeführt wird. Und gerade der Typus unseres Abraham könnte einen Grund mehr abgeben, Gott Vater in ihm zu sehen, denn er findet sich in der That, wir kommen darauf noch zurück, für Gott Vater verwendet (auch hier ohne Kreuznimbus!) auf dem jüngeren westphälischen Tafelbilde des Berliner Museums. Es kann ohne weiteres weder bejaht noch verneint werden, dass unsere Maler den Typus schon als Gott-Vater-Typus gekannt haben, wenn sie ihn auch in den Dreieinigkeitsbildern nicht verwandt haben: er könnte ihnen mitsamt der Composition von aussen zugeflossen sein, aber, ist er nicht ihre Schöpfung, so können sie ihn auch auf Abraham übertragen haben. Wie dem auch sei, ist wirklich Gott Vater gemeint, so liegt nur eine Verschmelzung der Gestalten Gott Vaters und Abrahams vor, ohne dass, wie das angezogene englische Beispiel lehrt, an der Deutung der Seele als Lazarus gerüttelt werden darf.

Viel schwieriger zu deuten ist das Bild in I, möglicher Weise spielen hier persönliche Momente hinein, welche eine specielle Deutung erheischen. Die Mittelfigur ist wieder Abraham, die Seele im Schosse Lazarus; sehr eigentümlich setzt an den Nimbus des Lazarus der Baum des Lebens an, der sich in strenger Stilisierung bis zum oberen Bildrande fortsetzt. Janitschek (S. 138) und Goldschmidt (S. 64) ziehen zur Erklärung den Psalmvers heran: Justus ut palma florebit (Ps. 91. v. 13). In der That finden wir auch in dem griech.-latein. Psalter der Hamiltonsammlung (fol. 171[b]) als Illustration zu dem angezogenen Verse einen Geistlichen, aus dessen Haupt eine Palme hervorgeht, der Albanipsalter giebt dagegen eine Gestalt mit einem Zweig in der Hand (Goldschmidt, S. 114. Abb. S. 59). Es liegt demnach in I wohl eine Mischung der Vorstellungen vom Blühen des Gerechten und vom Baume des Lebens vor. Wer sind nun die Gestalten um Abraham und die auf dem Landstrich in der Höhe? Zunächst unten: wir sehen vier Frauen, an welche Lazarus Früchte verteilt, (schwerlich nimmt er solche von links entgegen und verteilt sie nach rechts weiter, wie Janitschek will). Zu betonen

ist, dass von den vier Frauen nur die zur Rechten des Lazarus eine reichere Gewandung trägt, wir dürfen also wohl in ihr die Hauptperson, in den andern Nebenpersonen sehen. Es wäre damit die Annahme Janitscheks verworfen, welcher in der von mir für Lazarus in Anspruch genommenen Kindesgestalt die Seele der verstorbenen ersten Gemahlin des Landgrafen Hermann sehen will und in zweien der Frauen ihre zwei Töchter Jutta und Hedwig. Die Früchte [1] dürfen wir nach unserer Erklärung als solche vom Baume des Lebens ansehen, durch welche die Empfängerinnen des ewigen Lebens teilhaftig werden. Eine so versteckte Symbolik, wie Janitschek will, wohnt ihnen wohl nicht bei, dass sie Gebete und Messopfer bedeuten, welche von den Lebenden für die Verstorbenen verrichtet werden, letztere aber weiterspenden, indem sie für die Lebenden Fürbitte einlegen. Es bleibt noch die Erklärung für die obere Personenreihe zu suchen, Janitschek sieht in ihnen den Landgrafen Hermann, seine zweite Gemahlin Sophie, sowie ihre ältesten Kinder Hermann und Irmengard. Auf Grund der Verse 13 und 14 der 91. (92). Psalms erklärt er sie für „die Gerechten in dem Hause des Herrn und die, welche sich solcher Gerechtigkeit teilhaftig machen. Das Mittel dieser Gerechtigkeit ist aber der Opfertod der Liebe Christi, auf welche die Granatäpfel (oder Hostien?), welche die neben dem Baume stehenden in Händen halten, hindeuten." Die „Granatäpfel" lassen sich indessen unschwer als Blumen [2] erkennen, und Goldschmidt (S. 64) will auf Grund eines sicher zu deutenden Bildes im Albanipsalter auch hier in den Blumen in der Hand eine Andeutung des Psalmverses, „et refloruit caro mea" (Ps. 27. v. 7.) sehen. Ob mit Recht möchte ich bezweifeln; das Bild im Albanipsalter zeigt eine nackte Figur mit einer Blume, die Anspielung auf die caro ist deutlich. Ich möchte vielmehr mit Janitschek wieder Ps. 91 heranziehen, v. 13 erklärte das Verwachsen Abrahams in einem Baum,

---

[1] Die Früchte sind nicht golden, wie Janitschek angiebt, sondern braun und rot geteilt. Die Farbenteilung ist ohne Bedeutung, in VII sind die Früchte des Baumes der Erkenntnis teils rot, teils rot und grün.

[2] Es sind hellviolette Blüten und grüne Blätter, vielleicht darf man sie Rosen nennen. Ganz ähnliche Blumen, aber von roter Farbe, werden wir in dem unten zu besprechenden Bilde in Maihingen Lat. I. 2. 4⁰. 23 wiederfinden.

v. 14 erklärt die obere Reihe: Plantati in domo domini, in atriis domus dei nostri florebunt. Kann nicht die Blume in der Hand diesen Vers so gut illustrieren, wie das „Et refloruit caro mea", zumal die domus domini, die atria domus dei nostri durch die Umgebung, das Paradies, gegeben werden?

Trotzdem ich Janitscheks Erklärung folge, muss ich die von ihm vorgeschlagenen Personenbenennungen verwerfen; zunächst lässt sich schon aus dem Bilde heraus bestimmt erkennen, dass ein Fürstenpaar gemeint ist, dem in Gestalt eines Knappen und eines Mädchens das unvermeidliche Gefolge beigegeben ist, wie auch schon Kugler (a. a. O. S. 75 f.) richtig bemerkt hat. Nach Namen werden wir hier ebenso wenig zu suchen haben, wie bei den Seeligen und Verdammten des Jüngsten Gerichts. Gegen die Deutung auf Hermann und Sophie spricht aber entschieden die Gewandung und vor allem die Kopfbedeckung beider: auf den drei sicheren Bildern (I. II) beider tragen sie immer Mäntel und von denen abgesehen, die Landgräfin immer ein Kopftuch und erst darüber (in I) eine Bügelkrone, er aber stets eine spitze Mütze. Begnügen wir uns in ihnen ein namenloses Fürstenpaar zu sehen, so konnte das Landgrafenpaar doch hoffen, einst derselben Seeligkeit teilhaftig zu werden. Scheinen mir hier also Namen ausgeschlossen, so bin ich doch nicht abgeneigt, in der unteren Bildhälfte in der einzelnen Fürstin eine historische Person zu sehen: hier wäre vielleicht der Gedanke an die verstorbene erste Gemahlin nicht zu kühn, die drei Frauen bildeten dann ihr Gefolge.

Als sicher können wir somit von der Deutung des ganzen Bildes hinstellen: Abraham (bezw. Gott Vater), ausgehend in den Baum des Lebens, im Schoss Lazarus, von dem eine Fürstin und drei Frauen Früchte empfangen, und im Hintergrund ein fürstliches Ehepaar mit Gefolge, alle mit den Blumen in der Hand, welche sie als im Jenseits befindlich kenntlich machen.

Die Bilder in I und III stimmen im Formalen wie im Gedanken überein. Es ist darum um so wichtiger, einen Blick auf ein drittes ähnliches Bild zu werfen, welches ausserhalb des engen formalen Zusammenhangs denselben geistigen Kern hat. In dem Psalterium in Maihingen Lat. I. 2, 4° 23 findet sich das Bild im Initial des 101. Psalms, trefflich passend zur Grundstimmung des

Psalms, dem Schrei aus irdischer Qual nach der himmlischen Herrlichkeit. Auf dem Throne sitzt Abraham, mit beiden Händen ein Tuch ausgebreitet haltend, aus dem drei kleine Gestalten hervorschauen, der mittlere in gemustertem Gewande umarmt den Genossen zur Linken, der ihm die Wange streichelt, der dritte rechts hält eine Blume hoch. Vor Abraham steht eine jugendliche Gestalt in gemustertem Gewande die Hände vor der Brust zusammenlegend, offenbar im Gebet, links ein zweiter mit einem Kranz im Haar, die Rechte flach vor die Brust haltend, mit der Linken eine Blume[1] erhebend, rechts ein dritter, die Rechte flach ausstreckend, mit der Linken eine rote Blume pflückend, welche ganz denen des Fürstenpaares in I gleicht. Die beiden letztgenannten blicken wohl zu Abraham und den Seelen empor. Im Hintergrunde stehen vier grosse Bäume, auf jedem sitzt ein Vogel (zwei gelbbraun, zwei grauviolet), mehr im Vordergrund stehen rote Blumen auf hohen Stengeln (wovon der Jüngling eine pflückt), auch ein paar Stengel mit weissen glockenförmigen Blüten. Ausserhalb des Randes des Initials finden sich oben zwei Engel, wohl Vertreter der himmlischen Paradiesesbewohner, unten zwei tragende Gestalten wohl lediglich dekorativen Charakters. Die Deutung im Einzelnen begegnet einigen Schwierigkeiten; sicher sind Abraham und die Ausmalung des Paradieses, die Vögel sind wohl eine Anspielung auf die Seelen, entsprechend dem Psalmvers: Anima nostra sicut passer (Ps. 123, v. 7), und die Blumen sollen wohl nicht nur den himmlischen Garten in seiner Pracht vor Augen führen, sondern einen ähnlichen Gedanken verkörpern wie in I. Die drei Gestalten dürften ohne persönliche Bedeutung sein, unten sind sie wohl noch um Aufnahme in den Himmel flehend gedacht, oben vielleicht selbst schon in Lazari Schoss. Wenn auch die persönliche Deutung unwahrscheinlich ist, so spielt doch der Gedanke hinein, dass der Besitzer oder Besteller des Bildes selbst einst an die Stelle der gemalten Gestalt treten möge. Derselbe gewinnt um so mehr an Wahrscheinlichkeit, als Ps. 101

[1] Diese Blume, wie diejenige in der Hand der Seele in Abrahams Schoss, ist nicht ohne Aehnlichkeit mit einer stilisierten Lilie. Dieselbe Bildung kehrt über den ganzen Grund verstreut in dem nächsten Paradiesesbilde wieder.

die beliebte Stelle war, an der man das Bild des Besitzers anbrachte (Goldschmidt S. 21).

Ein viertes, noch dem 12. Jahrhundert angehöriges Bild verlangt hier Berücksichtigung; es findet sich im calendarium necrologicum superioris monasterii Ratisponae nebst missale im Reichs-Archiv in München, vor dem missale auf fol. 74[b] das Bild: In Mandorla auf doppeltem Regenbogen thront Abraham, in seinen Händen das ausgespannte Tuch, in dem drei nackte Seelen; sieben Engel schweben heran und bringen auf Tüchern weitere Seelen als Brustbilder, zwei davon in Kreisen. Am unteren Bildrande sind wieder drei nackte Halbfiguren sichtbar; den Grund füllen Sträucher, auf denen Tauben sitzen, und lilienähnliche Blüten. In den Ecken sind die vier Paradiesesflüsse dargestellt; die Umschrift der Seite lautet:

Qui fons es vitae, nos duc ad pascua vitae.
Tu caput ecclesiae nos membra tibi tua iunge.
Consocians geniturae non ultra ruiturae.
Luctus abstergit sinus hic et gaudia pandit.

Die Beischrift überhebt mich fast der Mühe der Deutung; auffallend ist die Aehnlichkeit mit der vorgedachten Darstellung trotz der gänzlichen formellen Verschiedenheit; dieselbe Schilderung des Paradieses, Abraham (bezw. Gott Vater) mit den Seelen, Blumen, Bäume, Vögel, dazu hier noch die Paradiesesflüsse. Neu ist der Zug des Zutragens der Seelen durch die Engel, die in scheibenförmigen Rahmen getragenen sollen vielleicht Heiligen angehören. Auffallend ist, dass auch hier die Dreizahl der Seelen in Abrahams Schoss wiederkehrt, und auch die Dreizahl der am unteren Bildrande harrenden Seelen; er liegt nahe zu glauben, dass hier derselbe Gedanke seine Verkörperung gefunden hat wie in Maihingen Lat. I. 2. 4° 23 und in noch abgewandelterer Form in I und III.

Nicht mehr tragen trotz Beischriften zwei Bilder der Herrad zur Deutung bei (Pausen im Piper'schen Nachlass, Kupferstichkabinet Berlin). Auf dem einen finden wir Abraham mit einer grossen Anzahl Seelen im Schoss auf hohem, reichen Throne sitzend, neben ihm stehen zwei Palmbäume, von oben hängen drei Kronen herab, in den Ecken die vier Paradiesesflüsse. Wichtiger

ist das zweite Bild. Da finden wir Christus einem reich gewandeten jungen Manne Thränen abtrocknend. „Ista persona significat omnes sanctos et electos," lautet die Beischrift. Weiter rechts stehen zwei Palmen: „Palmae designant victoriam", an deren Fuss Quellen entspringen: „fontes vitae", drei Kronen hängen herab: „coronae designant praemia iustorum. Post abstersionem lacrimarum sancti gaudium et laetitia obtinebunt fugietque dolor et gemitus", drei-reich gekleidete junge Männer halten sich umschlungen. Also wieder die Dreizahl, aber ohne Begründung in den Erklärungen.

Fassen wir kurz die geringen Ergebnisse zusammen, welche uns dieser Ueberblick über die ausführlichen Paradiesesbilder in Deutschland aus dem 12. und 13. Jahrhundert bringt: Bilder nach Art derer in I und III waren nachzuweisen, doch stand ihnen keines so nah, wie sie sich untereinander. Sehr eigentümlich war namentlich das Auswachsen Abrahams in I in den Baum des Lebens, etwas Aehnliches konnte nur in einem byzantinischen Bilde nachgewiesen werden, doch möchte ich daraus noch keinen Schluss auf byzantinischen Einfluss ziehen, unser Material ist zu spärlich dazu.

Ich erhebe nicht den Anspruch, eine vollständige und immer richtige Deutung der Bilder gegeben zu haben, viele Bezüge blieben unaufgeklärt. Es steht aber zu hoffen, dass die gegebenen Grundlagen der Deutung ihre Bestätigung finden werden, wenn es gelingt, vielleicht auf Grund litterarischer Quellen, den Schleier zu lüften, der noch über diesen merkwürdigen Bildern liegt.

Die Dreieinigkeit. (I. II.)

I: Gott Vater im Christustypus sitzt auf dem Thron und hält in den ausgebreiteten Armen das Kreuz, an dem Christus hängt (tot, mit dem Lendenschurz bekleidet, nach links ausladend, mit vier Nägeln befestigt); über dem Haupte Christi schwebt die Taube herab; die Gruppe ist von der Mandorla eingeschlossen, an die in Halbkreisen die vier Evangelistensymbole ansetzen.

II: ist wenig abweichend, Gott Vater thront jedoch auf dem Regenbogen, die Taube schwebt über seinem Haupte, oberhalb der Mandorla befinden sich zwei Weihrauchfässer schwingende Engel,

unterhalb knieend der Landgraf und die Landgräfin, zusammen ein Kirchenmodell haltend. In die Einfassung des Ganzen sind Kreise mit den Evangelistensymbolen und Halbkreise mit zwei Brustbildern eingelassen, die die Spruchbänder halten: Qualis pater, talis filus und Generationem eius quis e. —

Die beiden Darstellungen in I und II sind zwar in verschiedenen Punkten von einander abweichend, aber im Typus übereinstimmend.[1] Derselbe hat kein hohes Alter, Didron (Iconographie chrétienne S. 564) nimmt an, dass er in Frankreich im 12. Jahrhundert entstanden sei. und bildet als eines der ersten Beispiele eine französische Miniatur aus einer Handschrift aus Notre-Dame-aux-Nonnains in der Municipalbibliothek von Troyes ab.[2] A. R. von Perger ist dem (Mitt. d. Centr.-Komm. XV 1870 S. CLIV. f.) entgegengetreten und nimmt ein ungleich höheres Alter für eine ähnliche Darstellung auf einem Einzelblatt der Wiener Hofbibliothek an (Abb. a. a. O. S. CLV). Dasselbe stammt aus einem Codex, der von Salzburg nach Wien kam, und von dem v. Perger vermutet, er möchte z. Z. der hl. Virgil (Ende VIII Jahrhunderts) nach Salzburg gekommen sein; weiterhin äussert v. P. aber, dass die Malerei, wenn nicht selbst, so doch mindestens ihr Vorbild aus einer früheren Zeit als dem 12. Jahrhundert stammt. Die Unbestimmtheit dieser Angabe und die Willkürlichkeit der Datierung machen eine Verwertung unmöglich.

In Deutschland tritt die bewusste Art der Darstellung der Dreieinigkeit jedenfalls schon am Ende des 12. Jahrhunderts auf. In der Handschrift Nr. 7 in Sigmaringen, aus Deutz[3] stammend, kommt sie m. W. zuerst vor, etwa in derselben Zeit finden wir sie auf dem Tragaltar aus Hildesheim im South-Kensington-Museum (Abb. Rohault de Fleury, La Messe V, Tf. 357, Text S. 30), wenig später in unseren beiden Handschriften, um 1250 in einer Handschrift der Univ.-Bibl. zu München (4° 24), später in dem

[1] Derselbe Typus ist auch auf dem Stammbaum Christi (XV,2) verwendet, die Taube findet sich dort wie in I zwischen Gott Vater und Christus, nähere Angaben fehlen mir.

[2] Ein anderes Beispiel in dem wohl in Frankreich entstandenen Clm 827, etwa Anf. 13. Jahrhunderts.

[3] Vgl. Lehner, Verz. der Handschriften des Fürstl. Hohenzollernschen Museums zu S.

Psalterium in Erlangen 590 und endlich auf dem westfälischen Tafelbilde in Berlin.

Einen bis in die Einzelheiten feststehenden Typus scheint es in Deutschland nicht gegeben zu haben; so fehlt in dem Beispiel aus der Münchener Univ.-Bibl. das Kreuz, insbesondere ergiebt sich ein Schwanken in der Anbringung der Taube und der Art des Thrones. Die Taube schwebt in II über dem Haupte Gott Vaters, in Sigmaringen sitzt sie darauf, in I, XV_2, Erlangen und auf dem Tafelbilde schwebt sie zwischen Vater und Sohn, in München sitzt sie auf dem Haupte Christi, in Wien auf dem Kreuz. Statt des Regenbogens, auf dem Gott Vater in II sitzt, findet sich sonst ein Thron, ein Wechsel, der auch in den Bildern der Maiestas domini wiederkehrt.

Uebrigens wird der Typus in Deutschland nicht ausschliesslich gebräuchlich. Es findet sich noch die Darstellungsweise, bei der Gott Vater und Sohn nebeneinander sitzen, zwischen, bezw. über ihnen die Taube. Dieser Typus passt recht eigentlich als Illustration zu Ps. 109, wo wir ihn denn auch in München Univ.-Bibl. 4^v, 24[1] antreffen. In Clm 3900 und Melk 1833 steht an der Stelle nur das Bild der neben einander sitzenden Gestalten Gott Vaters und Christi. Wenn in Clm 827 und im Psalter der Nat.-Bibl. in Paris, lat. nouv. acqu. 1392 der andere Typus der Dreieinigkeit vor Ps. 109 verwendet ist, so hat ein anderer Typus desselben Gegenstandes den durch den Wortlaut formell bedingten verdrängt.

Maiestas domini. Deësis. (II. V. VI_3. VII. IX. X. XI. XIII.)

Christus ist stets (ausser XIII) in der Mandorla thronend dargestellt, wie er die Rechte im Segensgestus erhoben hat und in der Linken ein Buch hält. In IV, V und VII sitzt er auf dem Regenbogen, in IV sind unterhalb der Füsse Bergspitzen angegeben, in IX bis XI tritt an die Stelle des Regenbogens ein

[1] In Anschluss an Ps. CIX, v. 2 setzen hier Christus und Gott Vater ihre Füsse auf einige Juden, ebenso Gott Vater in der Darstellung in Clm 827. Ein ähnlicher Gedanke im Cotton Ms. Titus D XXVII (Abb. Palaeographical Society, Tf. 60), doch hier Teufel, Höllenrachen, Judas und Arrius.

Thron, in IX und X mit hoher Rückenlehne. In XI sind neben der Mandorla Sonne und Mond (?) angedeutet. Die Bildecken nehmen die vier Evangelistensymbole ein, der Engel, von den Flügeln abgesehen, rein menschlich, die übrigen rein tierisch gebildet.

Eine Ausnahmestellung nimmt XIII ein, wo Christus nicht in der Mandorla angebracht ist, sondern zwischen zwei Vorhängen auf einem Throne sitzt, die Rechte hält er segnend vor die Brust. —

Es ergiebt sich also eine grosse Uebereinstimmung, nur scheiden IV, V und VII sich von IX, X, XI. XIII bietet eine Anordnung, der wir als Typus eines Bildes der thronenden Madonna wiederbegegnen werden.

Anhangsweise seien hier folgende Bilder erwähnt:

IX: Christus als Schmerzensmann, Brustbild mit gekreuzten Armen vor dem Kreuz.

II: Das Lamm Gottes. Das Lamm mit Kreuznimbus hält die Kreuzfahne mit dem linken Vorderfuss, aus der Seitenwunde strömt Blut in einen Kelch. Zu Seiten stehen zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen.

VI_3: Deësis, Christus mit erhobener Rechten steht zwischen Maria und Johannes dem Täufer, welche beide eine Hand vorstrecken, die andere erheben und den Kopf etwas neigen. Unter ihnen Felsen, darüber und darunter je drei Engelshalbfiguren. —

Der thronende Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen ist eine der mittelalterlichen Kunst sehr geläufige Vorstellung; unsere Handschriften machen überaus reichen Gebrauch von der Composition, so fanden wir sie für das Paradies in III mitverwendet und auch das Dreieinigkeitsbild in I, weniger das in II, ist nach ihrem Muster geschaffen. Eigentümlich ist die Vereinigung mit der Deësis in dem gedachten Bilde. Letztere, eine der häufigsten Darstellungen der byzantinischen Kunst, ist dem Abendlande von dorther zugeflossen. Nachbildungen sind aber selten, ausser in dem Paradiesesbilde in III fanden wir sie in den Bildern des Jüngsten Gerichts in unserer Gruppe verarbeitet, selbständig tritt sie nur in VI_3 auf. Der Typus gehört keineswegs zu den schon vor längerer Zeit von der deutschen Kunst recipierten, ist ihr vielmehr um diese Zeit noch fremd, daher ein deutlicher Beweis für byzantinischen Einfluss, zugleich aber auch für die Art der Verarbeitung byzantinischer Vorbilder

C. Bilder aus dem Leben Mariae, der Apostel, Heiligen u. A.

Thronende Madonna. (II. IV. VI_3. IX.)

II: In einer Art Mandorla, welche durch Aneinandersetzen zweier Dreiviertelkreise gebildet ist, steht der hohe Thron mit dreiteilig geschweifter Rückenlehne, auf ihm ein Kissen, von dem eine Decke herabhängt, davor eine hohe Fussbank. Maria thront ganz von vorn gesehen, auf dem Haupte eine Krone, beide Hände liegen im Schosse, in dem fast ganz von vorn gesehen das Christkind sitzt, die Rechte segnend erhoben, eine Rolle in der Linken, den Blick aufwärts gerichtet. Links und rechts unten neben dem Fussschemel unter Bogen, auf denen der Thron steht, sitzen die kleinen Gestalten der Könige David und Salomon. Ersterer weist mit der Rechten empor, sein Spruchband besagt: Gloriosa dicta sunt de te civitas dei; letzterer hält das Spruchband: Ecce tu pulcra es amica mea e. t. p.

IV: Maria sitzt auf einem Throne ohne Rückenlehne zwischen zwei Vorhängen; sie ist ganz von vorn gesehen und hält mit der Rechten (die Linke im Schoss) das Kind an der Schulter, das ebenfalls ganz von vorn gesehen, so auf ihrem Schosse sitzt, dass die beiden Köpfe genau übereinander stehen. Christus streckt die Rechte flach seitlich aus, die Linke hält die Rolle.

VI_3: ganz ähnlich, aber die Vorhänge fehlen, auf dem Thron ein Polster, das Kind, welches Maria mit beiden Händen hält, erhebt segnend die Rechte und legt die Linke auf den Arm der Mutter.

IX: Maria auf Polsterthron zwischen Vorhängen, die Rechte flach seitlich ausstreckend, das Kind, auf ihrem linken Knie, blickt, die Rechte erhebend, zur Mutter auf.

Anhangsweise seien erwähnt: X: Maria stehend, gekrönt, das Kind auf dem linken Arm, eine Frucht in der Rechten; VIII und IX: Maria stehend, ohne Kind, in VIII mit einem Zweig in der Linken. —

Hier verlangen ausser den selbständigen Bildern der thronenden Madonna noch diejenigen aus der Anbetung der Könige in IV und V Berücksichtigung. Eine Uebereinstimmung hat weder

zwischen diesen beiden und einem der selbständigen Bilder noch unter der letzteren selbst statt; der Auffassuug nach stehen aber die Madonnen der Anbetung der Könige in IV und V in einem schroffen Gegensatz zu den übrigen. Derselbe liegt begründet in dem Verhältnis von Mutter und Kind zueinander und zum Beschauer; dort haben wir eine einheitliche Gruppe, wo Mutter und Kind nur für einander leben ohne Rücksicht auf den Beschauer, hier steht diese im Vordergrund, eine Beziehung zwischen Mutter und Kind ist nur in IX im Keime vorhanden. Wir wenden uns zuerst dieser Gruppe zu.

Zunächst verlangt das reichste Bild, in II, Berücksichtigung. Die Anbringung der beiden Könige erinnert an die Vorstellung von Maria mit dem Kinde auf dem Throne Salomos, doch fehlt die entsprechende formelle Ausgestaltung. Sehen wir von den äusseren Zuthaten ab, so haben wir in II, IV und VI_3 ein Madonnenbild vom strengsten Typus, wo das Christuskind auf dem Schosse Mariae sitzt, so dass Kopf genau über Kopf steht, für Maria kommt noch die volle Vorderansicht hinzu, während das Kind in II den Kopf leise zur Seite wendet. Das Compositionsschema ist schon von der frühbyzantinischen Kunst geschaffen worden (vgl. Strzygowski, Cimabue und Rom. S. 45 ff), in Deutschland scheint er nicht viel Anklang [1] gefunden zu haben, wenigstens findet er sich in Miniaturen des 12.—13. Jahrhunderts sehr selten (z.B. Salzburger Antiphonar, Lind. Taf. 25; Maihingen Lat. I 2 4° 19; Clm. 17401). Von einem strengen Anschluss an byzantinische Vorbilder ist indess keine Rede, schon die Form des Thrones widerspricht dem (vgl. Strzygowski S. 50). Ihm fehlt nicht nur die charakteristische Ausstattung im Detail (die in Quadraten geordneten Edelsteine), sondern auch die Lehne, und wo sich eine solche findet wie in II, ist sie von durchaus eigenartiger Form. — Ungleich häufiger sitzt das Kind nur auf dem einen Knie Mariae, wie wir es denn auch in IX finden. Dass das Kind dann zur Mutter aufblickt, ist ebenfalls nicht ungewöhnlich, z. B. Stuttgart, Hist. fol. 415. (Anbetung der Könige), Clm. 17401 (Wurzel Jesse).

---

[1] Man beachte dagegen seine Häufigkeit in Italien. Strzygowski, a. a. O. S. 47.

Die stehende Madonna in X ist ebenfalls ohne Besond((vgl. Strzygowsky, a. a. O. S. 49) doch sind solche Bild(Deutschland ganz ausserordentlich selten, ihr Vorkommen — ohne das Kind in VIII und IX — erklärt sich nur aus de Verfügung stehenden Fläche. Die Frucht, bezw. der Zwei ihrer Rechten ist nicht ungewöhnlich, sie lässt sich bei throne Madonnen wiederholt belegen, z. B. Hamburg, In scrinio 8; Dresden, A. 165 (Abb. Rohault de Fleury, La Ste Vierge II Tf. bis). — Bamberg Ed. III. 25. — Darmstadt 891. — Stuttgart, fol. 46. — Wien. Cod. 1129.

Ungleich wichtiger als diese in der Tradition stehenden E sind die aus der Anbetung der Könige in IV und V. Den Ausg punkt der Betrachtung muss hier das Verhältnis von Mutter Kind zu einander und zum Beschauer bilden. Zu beachten is gesagt, vor allen Dingen, dass beide ganz mit sich beschäftigt Die Madonna blickt zur Seite, zum Kinde, hält es mit beiden Här das Kind greift mit der Rechten spielend nach dem Kopftuch Mutter und schmiegt die Linke an die Wange. So gest diese Gruppe beiden eine freie Bewegung und wenn Maria feierlich genug thront, sogar die Krone auf dem Ha trägt, so fehlt ihr doch die steife Vorderansicht und das I erhebt nicht in althergebrachter Weise die Rechte mit dem Segensgestus.

Es muss uns die Frage beschäftigen, wann und wo s freie Auffassung der Madonnenbilder zuerst in Uebung gekom ist. Leider wird es hier, wie in so vielen Fällen, schwer, bestimmte Antwort zu erteilen. Bezeichnend ist von vornhe dass die beiden Darstellungen, von denen wir ausgehen, schc unserer Handschriften-Gruppe vereinzelt stehen und in einer n(Composition auftreten. Wurden sie mit dieser geschaffen gab es schon Vorstufen dafür?

Werfen wir zunächst einen Blick auf Byzanz, wo die donnenbilder besondere Pflege und Verbreitung gefunden ha Strzygowski scheidet dort insbesondere drei Gruppen, die t nenden Madonnen mit dem Kind im Schoss (a. a. O. S. 45), stehenden mit dem Kind auf dem linken Arm (a. a. O. S. und die Brustbilder, welche bald der einen, bald der an Richtung folgen (a. a. O. S. 49). Wenn nun auch bei der M

zahl der Bilder der feierliche, erhabene Charakter des Andachtsbildes ausgeprägt sein dürfte, so hat die byzantinische Kunst doch auch das mütterliche Verhältnis Mariae zum Kinde nicht übersehen und dafür — von den Bildern der Galaktrotrophousa abgesehen (Brockhaus a. a. O. S. 108) — eine Darstellungsweise gefunden, indem sie die Mutter, die „Glykophilousa", das Kind an die Wange drückend malt (Brockhaus, a. a. O. S. 107. 171. 288). Ein ungefähr datierbares Beispiel haben wir im Kloster Pantokratoros (Athos). Handschrift 49 um 1084 (Brockhaus, S. 171. 288), ein anderes, etwa dem 12. Jahrhundert angehörendes, im Psalter des christlich-archäologischen Museums der Universität Berlin. Hier ist es ein Brustbild, das Kind schlingt einen Arm um den Hals der Mutter, die Gesichter nähern sich einander und Mutter und Kind blicken sich an. Auch in anderen Typen fehlt es nicht an einem Ausdruck der zarten Beziehungen zwischen Mutter und Kind (Strzygowski, a. a. O. S. 49). Auf einem Elfenbeinrelief des Berliner Museums (Nr. 443, Abb. bei Bode-Tschudi, Tf. 56, „12. Jahrhundert"), die thronende Madonna vorstellend, finden wir das Kind, auf dem rechten Arme sitzend, wie es mit seiner linken Hand nach dem Mantel der Mutter greift, während die Rechte segnet. Es ist dies der einzige Fall, in dem mir der so bezeichnende Zug aus IV und V wieder begegnet ist.

Sehen wir uns nun nach lebendig aufgefassten Madonnenbildern in Deutschland, vorwiegend in Miniaturen, um. Die ältesten mir bekannt gewordenen gehören noch dem 12. Jahrhundert an. Besonders wichtig ist ein kleines Madonnenbrustbild in Clm 8271 (entstanden zwischen 1161—1190), wo die Mutter das Kind zärtlich an sich drückt. Dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts zuzurechnen ist ein Initialbrustbild in Ms. A. 94 in Dresden, wo Maria das Kind mit beiden Händen umschlingt, dieses ihr Gesicht streichelt. Auch schon auf einem Vollbilde der thronenden Madonna in Clm 23093 (12. Jahrhundert?) streichelt das Kind das Gesicht der Mutter. Im vorgeschrittenen 13. Jahrhundert ist ein hervorragendes Beispiel des herzlichen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind das Wandgemälde in Gurk (Abb. bei Janitschek zu S. 158 u. ö.), wo trotz der grossen Feierlichkeit des Bildes — Maria sitzt auf dem Throne Salomos — das rein Menschliche überwiegt. Nicht minder wich-

tig ist ein Tafelbild der ehemaligen Sammlung Carrand, Abb. Sangiorgi, Guides des musées d'Italie. Florence. Collection Carrand au Bargello. Rom. 1895. Tf. I. Der Text nennt das Bild „Venezianische Malerei des XIV. Jahrhunderts“, während Bode, Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde. Kgl. Museen zu Berlin S. 322, es der westfälischen Schule, Meister von Soest um 1250-70 zuweist, jedenfalls ist das Bild deutsch und aus dem 13. Jahrhundert. Hier schmiegt das Kind seine Wange an die seiner Mutter und streichelt diese mit der Rechten, während die Linke nach einer Frucht in der Hand der Mutter greift. Denselben Geist athmen Bilder der thronenden Madonna in Clm 7384 (c. p. 49), in Clm 15909, in Wien 1129, in Handschrift 185 in Donaueschingen (auf dem Stammbaum Christi) und in Nürnberg, German. Mus. 56,632 (bei der Anbetung der Könige). Diese Beispiele lassen sich — auch aus andern Denkmälergruppen — noch vermehren; besonders in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollzieht sich ja an vielen Orten eine Durchsetzung alter Schemen mit neuen Zügen.

Für uns ergiebt sich also, dass ein den Bildern in IV und V nahe verwandtes unter den deutschen Malereien des 12.—13. Jahrhunderts nicht zu finden war, wohl aber eine entsprechende Wandlung der Auffassung. Diese neue Auffassung war aber, wie es scheint, Byzanz nicht fremd; ebenso wie für viele steife Madonnenbilder, mögen auch für lebensvolle, mit zartem Gefühl erfüllte Bilder byzantinische Vorlagen gedient haben.[1] Man könnte an solche nun auch bei den für uns im Vordergrunde des Interesses stehenden Bildern in IV und V denken, doch wage ich nicht, mich dieser Seite zuzuneigen, wenn auch der eigentümliche Zug, dass das Kind nach dem Gewande der Mutter greift, nur eben dort sich wiederfand. Denn vielleicht dürfen wir uns diesen Bildern gegenüber auf einen andern Standpunkt stellen als den im Vorstehenden eingenommenen, rein iconographischen. Vielleicht thun wir so den Bildern überhaupt Unrecht an und suchen Vorbilder, welche nicht zu finden sind, weil es sie nie gegeben hat. Ist es wirklich zu kühn,

[1] Ein Brustbild der „Sancta Theotocos“, die dem Kinde das Haupt zuneigt, in Clm 15902, cum pict. 47.

wenn wir in jenen fremdartigen Madonnen in IV und V die That eines Meisters bewundern, der zu den ersten gehörte, welche sich von der Tradition frei zu machen wagten? Wir fanden schon andere Beispiele dafür, namentlich das Wandgemälde in Gurk und das Tafelbild der Sammlung Carrand legen Zeugnis davon ab, wie weit man vielleicht zwei Generationen später zu gehen wagte. Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Wandlung lehrt erst ein Blick auf die italienische Malerei des Ducento abschätzen. Wie gering ist vom Formalen abgesehen der Fortschritt in der Bildung der thronenden Madonnen auf Tafelbildern bis Cimabue einschliesslich? Wo ist da ein Beispiel eines so rein menschlich aufgefassten, herzinnigen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind?

Selbst wenn es gelingen sollte — und ich zweifle daran —, für IV und V einen engen Anschluss an ein byzantinisches Vorbild nachzuweisen, so bleibt das Verdienst des Künstlers ungeschmälert, denn dann wählte er mit weisem Vorbedacht unter den Vorlagen, und der Geschmack, der Geist, der ihn leitete, stempelt ihn auch so zu einem Vorboten einer neuen Zeit.

Geburt, Tod, Krönung Mariae.
(VI_3, — II, VI_3, — II, VI_3, IX, X, XV_4.)

a) Die Wöchnerin liegt aufgerichtet auf ihrem Lager, ihren rechten Arm auf eine Frau stützend, der linke von einer zweiten hinter dem Bette stehenden Frau gehalten, eine dritte Frau mit einem Topf links im Hintergrund; im Vordergrund die Badescene, links von der Schüssel kauert eine Frau, das nackte Kind im rechten Arm, und erprobt mit der Rechten die Wärme des Wassers, eine zweite Frau steht rechts und giesst aus einem Kruge Wasser ein.

b) II: Maria liegt tot auf dem Bette in der Mitte des Bildes, mitten hinter dem Bette steht Christus mit der Seele als kleine bekleidete Gestalt in den Armen, rechts und links je fünf Apostel, Petrus am Kopfende.

VI_3: Die Leiche liegt auf der Bahre, zwei Jünger (links Petrus) halten sie an Kopf und Fussende, rechts und links die übrigen Apostel. Hinter der Bahre zwei Engel mit Kerze und

Weihrauchbecken, darüber in Dreiviertel-Kreis die Krönung Mariae.

c) Christus und Maria sitzen nebeneinander auf einer Bank. Christus — in II und XV_4 ganz von vorn gesehen — setzt Maria mit der Rechten die Krone auf das Haupt, in der Linken hält er ein Buch (in X ist sie ausgestreckt). Maria zur Seite gewandt hält beide Hände anbetend vorgestreckt. — In II stehen zu Seiten der Krönung je ein Engel, eine Hand erhebend, in der andern eine Büchse, bezw. die Weltkugel tragend. In XV_4 stehen rechts und links in besonderen Feldern je ein vierflügeliger nimbierter Engel, zwei Flügel hinter dem Haupt, zwei vor dem Leibe gekreuzt, die Hände seitlich ausgestreckt, die Füsse nebeneinander gestellt. —

Wie die Typen der meisten Madonnenbilder höchst wahrscheinlich in Byzanz ihre Heimat haben, so auch die der Bilder aus dem Leben Mariae. Solche sind im Abendlande selten. In dem Geburtsbilde in VI_3 ist schon die Badescene ein byzantinisches Element; die Grundzüge der Composition des Todes Mariae sind weit verbreitet, aber, wie schon Vöge (a. a. O. S. 261, vgl. auch Braun, a. a. O. S. 91) nachgewiesen hat, eben in letzter Linie byzantinischer Herkunft. Die Bilder in II und VI_3 tragen jedoch beide ungemein selbständigen Charakter, es sind aus den alten Grundzügen für den Raum geschaffene Bilder, es erklärt sich daraus auch, dass sie mit byzantinischen, wie zeitgenössischen deutschen Bildern nicht eng übereinstimmen. (z. B. Maihingen I. 2, 4°. 24; 8° 6. — Karlsruhe St. Peter Pgm. 7. — Clm. 2640, 2641, 15903, 17403, 23093. — Erlangen 590.) — Nur die Krönung Mariae ist nicht aus der byzantinischen Kunst entlehnt. Ihre Darstellung beginnt erst etwa um die Zeit unserer Handschriften. Der höchst einfache Typus der Composition ist weit verbreitet.

Der Kampf der Engel mit dem Drachen (II).

II (Kalender). Der Erzengel Michael in langem Gewande und Mantel, den er über den Kopf gezogen hat, tritt auf den Drachen und stösst ihm die Lanze in den Rachen. — II (Litanei). Das Bild

umzieht als Streif den Text, fast drei Seiten nimmt der ungeheure geflügelte Drache ein; in den Windungen seines langen Schweifs erscheinen fünf Teufel und einige Sterne. Bekämpft wird der Drache von vier (über einander angebrachten) Engeln, der oberste schwingt ein Schwert, der zweite steht mit einer Lanze ruhig da, ebenso der dritte, mit dem Spruchband: Proiectus est accusator fratrum nostrorum et angelici cum illo missi sunt; der vierte und unterste endlich stösst dem Drachen seine Lanze ins Maul. —

Darstellungen des Kampfes mit dem Drachen sind in deutschen Miniaturen des 12.-13. Jahrhunderts häufig, gewöhnlich ist die Bildung die einfache wie in II (Kalender); der Erzengel erscheint in Gewand und Mantel mit der Lanze (z. B. Hamburg. In scrinio 84. — Hildesheim, Missale Ratmanns im Domschatz. — Braunschweig, Herz. Mus. Nr. 55. — Nürnberg, Stadtbibl. 4° 2. — Clm. 15909, 16137. — Stuttgart. Bibl. 4° 40); seltener wird er gerüstet gebildet (Clm 15902. — Salzburger Antiphonar (Lind, Tf. 19), vgl. (B. Riehl, St. Michael und St. Georg. S. 22). — Die grosse, kühne Composition in II (Litanei) ist ganz eigenartig.

Martyrien der Apostel (II).

a) Kreuzigung Petri. — Petrus ist mit dem Kopf nach unten an das Kreuz geheftet, zwei Henker sind im Begriff, die Nägel in die Füsse einzuschlagen.

b) Enthauptung Pauli: Der Körper liegt mit gefesselten Händen am Boden, das Haupt daneben; der Henker will das Schwert abwischen, links sitzt der den Mordbefehl erteilende Kaiser.

c) Siedung des Johannes Evangelista: Johannes wird (in Rom ante portam latinam) in Oel gesotten; er steht nackt in einem Bottich, unter dem ein Feuer lodert, ein Scherge hält ihn mittelst einer Gabel nieder, links sitzt mit befehlendem Gestus der bärtige Kaiser.

d) Enthauptung Jacobi. Der Apostel kniet mit vorgestreckten Händen; der Henker fasst ihn mit der Linken am Kopf und holt mit der Rechten zum tötlichen Streich aus.

e) Schindung Bartholomaei. B. liegt nackt auf einem Tisch, ein Mann schlitzt ihm mit einem Messer den linken Arm

auf, ein anderer schiebt den Aermel seines Rockes in die Höhe, um sich so bequemer mit dem vor ihm liegenden Messer an dem Hautabziehen beteiligen zu können.

f) Kreuzigung Andreae: Der Heilige in langem Aermelgewande am Kreuz, zwei Männer auf Fussgestellen sind im Begriff, seine Arme anzuschnüren.

Ein Evangelist (II).

Ein bärtiger Evangelist neben der Verkündigung. Er sitzt unter einem kuppelartigen Bau, ganz von der Seite gesehen, und schreibt die Feder in der Rechten, das Messer in der Linken, in sein Buch, welches auf dem Pulte vor ihm liegt.

Scenen aus dem Heiligenleben.

1. Agatha (II). Die nur mit einem Schurz bekleidete Heilige ist an einem reckartigen Gestell mit den Händen aufgehängt; zu jeder Seite ein Scherge, ihr mit einem harkenartigen Instrument die Brust zerfleischend.

2. Augustinus (II). Links steht in Bischofstracht „Sanctus Augustinus“ mit erhobener Rechten; vor ihm ganz nackt in einem auf Füssen ruhenden, grossen runden Gefässe der bärtige „Scs. Ambrosius“ (mit Tonsur); er blickt auf Augustinus und erhebt die Rechte, auf ihn fliegt von links aus einer Wolke die Taube des hl. Geistes; rechts steht ein Engel, ein Tuch so auf seinen Händen haltend, dass die eine verdeckt ist. Am Bottich steht:

Te deum laudamus

Te dominum confitemur (mit Neumen). Die Namen der Beischriften sind verwechselt, da Augustinus (387) von Ambrosius getauft wurde. Die Composition ist denen der Taufe Christi angenähert, daher die Einführung der Taube, der Wolken und des Engels.

3. Christophorus (VI_1). Der bärtige Heilige steht, das Gewand bis über die Knie hochziehend und das Christuskind im rechten Arm haltend, im Wasser, das von Fischen belebt ist. —

Bei dem Bilde des hl. Christophorus müssen wir ein wenig verweilen. Es ist neuerdings von Konrad Richter in seinem „Der deutsche S. Christoph“ (Sonderabdr. aus Acta Germanica V, 1, Berlin 1895 S. 166) besprochen und seine Eigentümlichkeit dort gewürdigt worden. Die Darstellung ist vielleicht die erste in der deutschen Miniaturmalerei, in der der Heilige das Christkind trägt; auch ohne diesen Zug scheint es ihrer in Miniaturen bis etwa 1300 sehr wenige gegeben zu haben, ausser den bei Richter aufgezählten Beispielen wüsste ich nur noch ein Brustbild des Heiligen in dem Korveyer Fraternitätsbuch des Provinzial-Archivs zu Münster (Nr. 3) zu nennen; kurz kein Bild, das sich unserem vergleichen liesse. Besonders eigenartig sind die Gebilde im Wasser: zwei Fische, ein vogelartiges Tier und ein Ungetüm mit fast menschlischem Gesicht, Gefieder und langem Schweif. Mit Rücksicht auf die symbolisch zu verstehende Tierwelt vieler unserer Initialen dürfen wir vielleicht auch sie so ausdeuten, möglicherweise sollen sie im Gegensatze zum Christuskinde teuflische Gewalten verkörpern. Sie stehen nicht ganz vereinzelt, solch wunderliche Wasserbewohner finden wir auch in Karlsruhe, Bruchsal Nr. 1 bei der Fahrt der hl. drei Könige und im Goslarer Evangeliar bei der Berufung Petri, hier ein gefiedertes Unwesen mit menschenähnlichem Kopf und Kapuze. Janitschek (a. a. O. S. 144) glaubte in ihm eine Anspielung auf die Worte Christi, der die Fischer zu Menschenfischern machen will, sehen zu dürfen. Wohl mit Unrecht. Mir scheinen diese Unwesen nur Reminiscenzen aus einer früheren Kunstperiode; es sind die letzten Anklänge an die antiken fabelhaften Wasserbewohner, die wir in der frühmittelalterlischen Kunst noch häufig treffen, ich verweise nur auf zahlreiche Bilder des Stuttgarter Psalteriums Bibl. fol. 23 (10. Jahrhundert, Goldschmidt a. a. O. S. 10).

Aber an dem Christophorusbilde hat uns nicht nur die formale Seite zu beschäftigen. Es ist das erste Bild der Handschrift von der Hand VI_1: erst später setzte VI_3 den Kalender vor. Die Stellung des Bildes ist höchst auffallend, es steht vor denen aller Apostel und Heiligen. Wir erkennen die Ursache aus dem Volksglauben des späteren Mittelalters, demselben Glauben, der den Bildern des Heiligen die weite Verbreitung gab: Wer sein Bild gesehen, könne des Tages nicht sterben. (Richter, a. a. O. S. 209).

Diesem Aberglauben trägt die Stellung des Bildes Rechnung, darum steht er voran. So oft der Besitzer die Handschrift aufschlug, stand es ihm vor Augen. Das Beispiel ist nicht vereinzelt, namentlich aus späterer Zeit dürften sich zahlreiche beibringen lassen. Ich nenne eine italienische Miniatur der Laurentiana Plut. 25 Cod. 3; die Handschrift ist von 1293, ob das Bild gleichzeitig, kann bezweifelt werden, es steht nicht am Anfang, seine Bedeutung ist aber durch die Beischrift gesichert:

Christophori sancti speciem quicumque tuetur
Illo nempe (?) die nulli langore tenetur
Cristo visa fori manus est inimica dolori.

Ein anderes Beispiel aus Venedig (Marciana, Clas. I. Cod LXXVII, 13. Jahrhundert, nach dem Kalendar englischer Herkunft), fol. 1[a] steht das Bild des hl. Christophorus (auch hier im Wasser ausser Fischen ein schlangenartiger Aal). Es erhellt daraus zur Genüge, dass der Aberglaube die Veranlassung des Bildes in VI war. Es gewinnt noch an Interesse, weil es vielleicht der erste erhaltene Zeuge dafür in der Miniaturmalerei ist.

4 D i o n y s i u s (II). Der hl. Bischof, in den Händen seine eigene Schädeldecke haltend; kniet vor einem Altar, auf dem ein Kreuz, aus Wolken die Hand Gottes; hinter ihm ein Henker mit gebogenem Beil.

5. F r a n c i s c u s (XIV) in der Kutte mit den Wundmalen predigt Vögeln.

6. G e o r g (VI_1). Er sitzt zu Ross. Ross und Reiter sind ganz von vorn gesehen, mit der Rechten sticht er dem Drachen den Speer ins Maul.

7. G r e g o r (II). Unter Architektur sitzt links der hl. „Gregorius“, an dessen Ohr die Taube aus Wolken heranfliegt. Sein Spruchband lautet: Bonum quod quisque post mortem suam sperat agi per alios. agat dum vivit ipse per se. Rechts sitzt „Petrus“, die Feder in der Rechten, das Messer in der Linken, in ein Buch auf einem Schreibpult schreibend. Zwischen Gregor und Petrus hängt ein Vorhang von der Architektur herab. —

Das Bild, welches wohl ohne alle Beziehungen zu der darüber stehenden Darstellung der contemplativa und der activa vita zu denken ist, dürfte nur unter Annahme eines höchst

eigentümlichen Missverständnisses des Malers zu erklären sein. In unserem Bilde dictiert Papst Gregor dem Apostel Petrus, dessen Kopftypus unverkennbar ist. Offenbar malte der Künstler irrtümlicher Weise statt des Schreibers Petrus den Apostel. Das Bild sollte eine Legende darstellen, welche uns die Umschrift eines (von mir nicht eingesehenen) Bildes in der Handschrift 69 der Kgl. Bibl. im Haag erklärt.[1]

Scire volens Petrus a Gregorio quid agatur,
Perforat ecce sagum, dictansque columba probatur.

Weitere Darstellungen desselben Gegenstandes ohne formale Beziehungen zur unsrigen in Paris (Bibl. Nat. Ms. lat. 8t7), Brüssel (Kgl. Bibl. Ms. 9916/7), im Fragment des Registrum Gregorii auf der Trierer Stadtbibliothek (Abb. Braun, a. a. O. Tf. V). Wesentlich näher steht dem Bilde in II ein weiteres in der Handschrift 70 der Bibliothek zu Laon (Abb. bei Fleury, les mss. à miniatures de la bibliothèque de Laon pl. XI). Die Anordnung des Gregor, Petri und der Taube, sowie der Architektur und der Vorhänge ist im Allgemeinen dieselbe. Heranzuziehen sein dürfte ferner auch die bei Schönemann (a. a. O. Nr. 168, II S. 13) beschriebene Darstellung in einer Handschrift aus St. Michael in Hildesheim in Wolfenbüttel, u. dgl. m. Eine Zusammenstellung von Bildern des hl. Gregors bei Braun, a. a. O. S. 3 ff und 79.

8. Kreuzerhöhung (II). Kaiser Heraclius reitet, das Kreuz in den Armen, mit zwei Begleitern auf das verschlossene Thor Jerusalems zu, über dem ihm der Engel mit befehlend ausgestreckter Rechten erscheint.

9. Laurentius (II). Auf einem Rost liegt über Flammen der nackte Heilige, ein Scherge hält mit einer Gabel den Körper nieder.

10. Margaretha (II). Sie steht auf dem menschenähnlich gebildeten Teufel und stösst ihm den umgekehrten Kreuzstab ins Gesicht.

11. Martin (II). Der Heilige hoch zu Ross im Begriff, mit

[1] Abgedruckt bei Delisle, Mélanges de paléographie, S. 207 ff. — Für die Legende vgl. AA. SS. Martii t. II. p. 200 und Cahier, Caractéristiques des Saints, p. 239.

seinem Schwert von seinem Mantel ein Stück abzuhauen, welches ein Krüppel ergreift.

12. Nicolaus (II). Vor dem Bischof mit erhobener Rechten stehen die drei Jünglinge, welche er auf der Reise nach Nicäa auferweckte.

13. Sebastian (II). An eine Säule gebunden, von zwei Pfeilen durchbohrt, der nur mit einem Schurz bekleidete Heilige, sich nach dem Schützen umblickend, der eben einen dritten Pfeil nach ihm abschiessen will.

14. Severus (II.) Der hl. Bischof steht in dem Sarge, in dem die Leichen seiner Frau und seiner Tochter ihm Platz machen; dahinter zwei Leuchter.

15. Stephan (II. VI_1). Der Heilige kniet rechts mit ausgebreiteten Armen, ihm erscheint die Hand Gottes, bezw. ein Engel, hinter ihm ein Mann, bezw. eine Volksmenge mit Steinen werfend.

16. Silvester (II). Links thront „Sanctus Silvester episcopus" in Bischofstracht, die Linke erhoben, in der Rechten das Spruchband: Qualis pater, talis filius, talis et spiritus sanctus; sc." Neben ihm drei Pharisäer; rechts vorn ganz vornübergebeugt ein Jude, einen Stier zu Boden drückend, an seinem Spitzhute steht: Zāfabri; hinter ihm ein stehender „Cusi" genannt, auf den Vorgang mit der Rechten deutend, die Linke auf Silvester zu vorstreckend; ein dritter, namens Jubal, rechts in der Ecke. Den Vorgang erklärt die Beischrift: Disputatio sancti Silvestri cum pharisaeis, „Zāfabri" ist der Zauberer, der durch sein Wort einen Stier tötet, welchen der hl. Silvester wiedererweckt.

17. Walpurgis (II). Die Heilige, in jeder Hand eine langstenglige Blume (Rose? und Glockenblume?) sitzt zwischen den Aposteln Philippus und Jacobus minor.

Vita contemplativa und vita activa (II).

Rechts und links Architektur, in der Mitte eine Säule, dazwischen je eine Kuppel. In der linken Hälfte kniet betend eine Frau vor einem Altare, auf dem ein Kelch; darüber hängt eine ewige Lampe und ein Vorhang von der Kuppel herab. Rechts

eine stehende Frau, mit der Rechten zieht sie einem fast nackten, kleinen Menschen mit einem hölzernen Bein ein Gewandstück über, mit der Linken reicht sie einem andern Krüppel Brod (?), ein dritter mit verkümmerten Beinen rutscht hilfeflehend vor ihr umher.

Ob dem Maler für die Gestalten der vita activa und contemplativa Vorbilder vorgelegen haben, vermag ich nicht zu sagen, da mir keine weiteren Darstellungen bekannt geworden sind. Das Bild ruft uns unwillkürlich die Geschichte der hl. Elisabeth ins Gedächtnis; doch ist eine Beziehung zwischen dem Bilde und dem Wirken der Heiligen nicht denkbar, da letztere zur Zeit der Herstellung noch ein Kind war.

Eine Messe (X).

Der Priester erhebt die Hostie vor dem Altare, auf dem ein Kelch und eine Kerze stehen, hinter dem Priester wird eine Glocke geläutet.

Die Bildnisse in I und II.

Das Dedikationsbild, wenn wir es so nennen wollen, welches in II zu Beginn der Litanei steht, ist schon unter „Dreieinigkeit“ beschrieben worden; ein zweites folgt am Ende der Litanei: das Lamm Gottes zwischen Engeln (s. u. Maiestas domini) wird vor dem Landgrafenpaare u. a. angebetet. Die übrigen Bildnisse finden sich in I über der Litanei. Ich gebe im Folgenden eine genaue Beschreibung wegen der Wichtigkeit für die Frage portraitartiger Bildung und zeitgemässer Kleidung.

Landgraf Hermann. In II ist er gebildet mit blaugrauem, nicht sehr langem, lockigem Haar, bartlos; in schwarzen Schuhen, langem rotem Gewande, grünem Mantel, der weiss (Pelz-) gefüttert ist und am Halse braune Pelzaufschläge hat, dazu mit einer konischen roten Mütze; am Schluss der Litanei hat er — vielleicht versehentlich — einen Anflug von blaugrauen Bart bekommen, das Gewand besteht aus einem grünen, gelbbesetzten und weiss gemusterten Rock, unter dem blaue Unterärmel vorkommen; dazu ein roter, mit weissblauem Pelzwerk gefütterter Mantel, eine

rote Mütze und rote Schuhe. — In I hat er graubraunes, ziemlich starkes Haar und ebensolchen, aber spärlichen Bart. Das Gesicht scheint etwas länger und schmaler, älter als in II. Er trägt ein blaues Gewand mit goldenem Kragen und Gürtel, dazu einen roten Mantel mit braunen Aufschlägen und Hermelinfutter; auf dem Haupte wieder die rote Mütze.

Landgräfin Sophie: Zu Anfang der Litanei erscheint sie in langem blauem Gewande, rotem pelzgefüttertem Mantel mit Pelzaufschlägen, weissem gemustertem Kopftuch, welches das länglich volle Gesicht umrahmt und im Nacken herabfällt. Am Schluss der Litanei kniet sie, in beiden Händen ein offenes Buch haltend, in schwarzen Schuhen, weissblauem Gewande, hellbraunem Mantel, dessen Musterung grosse rosettengefüllte Kreise sind, und der ausserdem nahe dem unteren Ende mit einen breitem gelben Streifen besetzt ist, dazu mit Pelzaufschlägen und Pelzfutter, ferner trägt sie das Kopftuch, welches aber hier das Gesicht nicht umzieht. — In I trägt sie ein blaues Gewand mit goldenem Kragen, ihr Mantel ist braun mit hellbraunen Pelzaufschlägen, das Kopftuch weiss mit goldenen Streifen; auf dem Haupte eine goldene Krone mit zwei Bügeln, des Gesicht ist länglicher und zierlicher, die Hände halten unter dem Mantel das offen nach aussen gekehrte Buch.

Am Schluss der Litanei in II erscheinen noch eine ganze Reihe von Gestalten, die wohl aber nur z. T. mit dem Landgrafenpaare in Beziehung stehen. Zwischen dem letzteren zunächst drei knieende Mädchen mit langem, offenem Haar, weiten, reichgemusterten, pelzgefütterten Mänteln und Gewändern mit weiten Aermeln; alle erheben betend die Hände. Ueber zweien die Namen: Lucarth. Hildegunt. Wer sie sind, ist ungewiss, die Namen kommen unter den überlieferten der Familienmitglieder nicht vor. — Im Felde über dem Landgrafen kniet ein alter Mann mit hellbraunem Haar und Bart, in blauem Gewande, braunem Mantel und blauer Mütze, darüber ein knieender bartloser König in rotem Gewande mit gelhem Besatz, blauem Mantel und gelber Krone. Auf der anderen Seite erscheinen an den entsprechenden Stellen ein bartloser Mann mit langem, reichbesetztem Gewande und kurzem, mit einer Spange auf der Brust gehaltenem Mantel, darüber ein Papst in langem Gewande und mit der Spange ge-

haltenem Mantel, unter dem noch weite Aermel vorzufallen scheinen, dazu mit einer hohen Mütze mit einem Streif. — Die letzten vier Gestalten sollen wohl keine historischen Personen sein, sondern nur Vertreter verschiedener Stände, vereinigt im inbrünstigen Gebete.

König von Ungarn (I): Brustbild, mit braunem Haar und Vollbart, in rotem goldbesetztem Gewand, grünem pelzgefüttertem Mantel, mit goldener Krone und goldenem Scepter.

Königin von Ungarn (I): Brustbild, mit einem Buch in der Rechten, in bräunlichem Mantel mit Aufschlägen und Pelzfutter, mit der Krone und weissem Kopftuch, welches das Gesicht umzieht, vom Gewande ist nur ein Stück des Kragens sichtbar.

König von Böhmen (I): Brustbild ähnlich dem König von Ungarn, in blauem Gewande mit Goldbesatz, rotem Mantel, goldener Krone und Scepter.

Königin von Böhmen (I): Brustbild in gelbbraunem Gewand, rotem Mantel und goldener Krone über weissem Kopftuch. Zwei lange blonde Zöpfe fallen vorn herab, in den Händen ein aufgeschlagenes Buch.

Zwei Erzbischöfe (?) (I): Brustbilder mit kurzem Vollbart, in roter Casula mit weissem, mit schwarzen Kreuzen besetztem Pallium (?) darüber, mit weissen Bischofsmützen mit Goldbesatz und Krummstäben. Sie halten zusammen einen Kreis mit dem Lamm mit der Kreuzesfahne. —

Ueber die Frage, ob wir in den Darstellungen Bildnisse zu sehen haben und inwieweit die Kleidung die zeitgenössische ist, s. u.

D. Ergebnisse der iconographischen Characteristik.

Hier seien kurz die Ergebnisse der vorstehenden Einzeluntersuchungen zusammengefasst; sie bewegen sich in dreierlei Hinsicht: einmal handelt es sich um den Einblick, den wir in das Verhältnis unserer Handschriften zu den Bildtypen gewinnen — ob sie für jede Scene einem Typus folgen oder nicht, bezw. mit welchen Abwandlungen —, sodann um das Verhältnis zu den sonstigen Darstellungen derselben Gegenstände in der deutschen

Kunst des 12.—13. Jahrhunderts und endlich, in Sonderheit, soweit unsere Darstellungen aus dem Rahmen der „zeitgenössischen“ herausfallen, um die Frage der Herkunft der Typen, auswärtiger Einflüsse oder eigener Neuschöpfungen.

Die erste Frage ist also, ob unsere Handschriften für jeden Gegenstand eine einheitliche Darstellungsart entwickelt haben. Zu bemerken ist von vornherein, dass eine fast völlige Uebereinstimmung der Darstellungen eines Gegenstandes nur in Ausnahmefällen zu bemerken war. Der insbesondere durch Strzygowski's Forschungen über die Taufe Christi nachgewiesene Charakter der deutschen Bilder im Allgemeinen ist auch der der unsrigen: nirgends völlige Uebereinstimmung trotz scheinbarer Aehnlichkeit, überall eine Fülle von Verschiedenheiten. — Trotzdem ergab sich im Wesentlichen eine Einheitlichkeit der Darstellungsart jedes Gegenstandes in unseren Handschriften, wenn sie auch öfter durch künstlerische Rücksichten auf die Benützung des Raumes oder durch Einwirkung fremder Vorbilder fast verwischt war. Zuweilen war der Beweis für die Einheitlichkeit mehr ein negativer; wenn der Composition bezeichnende Züge fehlten und dazu der Wechsel in Einzelheiten ein grosser war, so konnte die Einheitlichkeit nur ins Auge fallen, wenn die Fülle der Compositionen und Compositionselemente in den zeitgenössischen Darstellungen desselben Gegenstandes aufgezeigt wurde; so ergab sich zuweilen eine an sich unscheinbare, aber im grossen Zusammenhange auffällige Beschränkung auf bestimmte Züge. In anderen Fällen war eine bestimmte Composition oder doch wenigstens gewisse Züge in derselben für die Gruppe bezeichnend. Für die Richtigkeit der Ergebnisse in dieser Hinsicht spricht schon der Umstand, dass in zwei der bedeutendsten Einzeluntersuchungen auf iconographischem Gebiete ein Zusammenhang von je zwei unserer Handschriften nachgewiesen wurde, von Strzygowski für I und VII, von Voss für I und III, die übrigen Handschriften waren den betr. Forschern nicht bekannt.

Können wir somit von einer iconographischen Einheitlichkeit unserer Handschriften sprechen, so stehen dieselben sich doch nicht gleich nahe in iconographischer Beziehung; es ergiebt sich vielmehr eine bestimmte Gruppierung, wenn wir die vielen einzelnen Resultate zusammenstellen.

I war in den Monatsbildern mit II und III am nächsten verwandt, bei Taufe, Kreuzigung, Himmelfahrt, Jüngstem Gericht und Paradies fanden sich wieder in III die ähnlichsten Bilder. II nahm hinsichtlich der Vollbilder eine etwas abgesonderte Stellung ein, deren Grund in dem abweichenden Format der meisten biblischen Bilder zu finden war, welches wiederholt Abänderungen in bestimmtem Sinne herbeigeführt hatte; mit diesem Vorbehalt blieb aber die Aehnlichkeit mit I, III und IV bestehen. Die engen Beziehungen zwischen III und I sind schon erwähnt, IV schliesst sich teils I und III an, wie in der Taufe, teils II, wie in Darbringung und Grablegung, dazu treten aber einige eigenartige Bilder wie Geburt und Anbetung der Könige, welche nur in V ihresgleichen finden. V bewegt sich überhaupt vorwiegend in den Bahnen von IV und daneben I bis III; da die Handschrift aber nur eine Nachahmung einer Handschrift unserer Gruppe ist, von deren Verfertiger wir nicht erwarten können, dass er Erfindungen im Sinne unserer Gruppe gemacht habe, so dürfen wir V als eine Wiederholung einer Handschrift ansehen, welche IV sehr nahe stand, aber an Bilderreichtum übertroffen haben muss.

In VI haben wir die eigentümliche Vereinigung der Arbeiten dreier Hände in einer Handschrift vor uns, die dritte (VI_3) scheidet ganz aus dem iconographischen Kreise aus, in dem wir uns hier bewegen, dort ist Alles ganz anders, Tierkreis- und Monats- wie biblische Bilder, dagegen stehen die Arbeiten der ersten Hand (VI_1) den Bildern in VII und VIII ganz nahe (Darbringung, Taufe) und die Arbeiten der zweiten haben in X und XV_1 ihre verwandten. VII und VIII stimmen in den Monatsbildern, wie in den biblischen (Taufe, Kreuzigung) zusammen; IX und X wieder in den Monatsbildern und X in der Geburt mit VI_2, XV_1 und IX in den biblischen Bildern mit XI. Für XII fehlt es an der Möglichkeit der Vergleichung, ebenso für XIII—XIV, welche sich in der Kalenderausstattung nahe stehen. XIII hatte im Geburtsbilde wahrscheinlich Beziehungen zu VI_2 u. s. w.

Wir bekommen also eine Gruppierung der Handschriften, soweit das ungleichmässige Vorkommen der Scenen eine solche zulässt. Es gehören I—V, VI_1—VIII, und VI_2, IX—XI zusammen. Das Ergebnis deckt sich vollkommen mit dem der später vorzunehmenden stilistischen Scheidung. Es lässt sich also durch vor-

sichtige iconographische Vergleichung eine richtige Einteilung erhalten. Freilich ergiebt sich auch, welche Vorsicht bei solchen Untersuchungen am Platze ist, so hängen die beiden Geburtsbilder in II nicht so eng zusammen, obgleich sie von einer Hand sein dürften. Auch für die Vorsicht, mit der äusserliche Hinweise benutzt werden müssen, ist ein Punkt sehr lehrreich, nur zwischen I und II besteht ein äusserer Zusammenhang, iconographisch, wie stilistisch, wie vorweg bemerkt sei, stehen I und III und auch IV sich näher als I und II. Dies Ergebnis bestätigt den Satz, dass nicht äusserliche Anhaltspunkte der Gruppierung zu Grunde gelegt werden dürfen, sondern dieselbe aus dem Material heraus vorzunehmen ist.

Schwieriger zu lösen ist die Aufgabe, die iconographische Stellung der Handschriften innerhalb der Gesamtheit der deutschen Miniaturen des 12.—13. Jahrhunderts klarzulegen; ist doch hier die Masse des Stoffes fast unabsehbar und fehlt es doch fast an jeder Vorarbeit dafür. Zunächst können wir die Frage bejahen, dass in unseren Handschriften Typen vorkommen, welche sich auf dem begrenzten Gebiete sonst nicht finden, bezw. wohl nicht ohne Anlehnung an eine Handschrift unserer Gruppe. Es sind dies insbesondere die Darstellungen der Anbetung der Könige in IV und V, des Abendmahls in IV, der Höllenfahrt und des Jüngsten Gerichts. Scheiden wir diese aus, so können wir sagen, dass der allgemeine Charakter der Zeit entspricht. Um nur wenige schlagende Beispiele zu erwähnen, erinnere ich an die Bilder der Darbringung, der Anbetung der Könige in II, der Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt u. dgl. m. In manchen dieser Scenen kann kaum von einer unseren Handschriften eigentümlichen Abwandlung des allgemein verbreiteten Schemas gesprochen werden. In anderen Fällen sind es wieder bestimmte Züge, die den Zeitcharakter offenbaren, so erinnere ich an die verschiedenen Mahlscenen, wie Christus bei dem Pharisäer Simon, bei Simon von Bethanien, bei der Hochzeit zu Kana, beim Abendmahl (II) — immer finden wir Christus mitten hinter der Tafel (nie an der Seite[1]) und immer ist das Mahl und zwar mit einer gewissen

[1] Die einzige Ausnahme, das Abendmahl in X, bestätigt den Satz, dass gerade künstlerisch rohe Arbeiten zuweilen iconographische Absonderlichkeiten bringen.

Breite dargestellt, so dass z. B. bei der Hochzeit das eigentliche Wunder kaum zum Ausdruck gelangt. Bei Taufe und Kreuzigung, wo wir um 1200 eine bestimmte Wandlung beobachten konnten, war unverkennbar, wie unsere Gruppe sie mitmachte. Wo aber ganz unerwartet ein ungewöhnlicher Typus auftauchte, liess sich meist sagen, welcher Art das Vorbild gewesen sein musste, dessen Einwirkung sich zeigte, so z. B. bei dem Pfingstbilde in I.

So konnten wir in den meisten Fällen eine allgemeine Verwandtschaft der Typen unserer Handschriften mit denen der deutschen Kunst des 12.—13 Jahrhunderts feststellen. Ich habe es schon früher als ausserhalb unserer Aufgabe gelegen bezeichnet, in allen Fällen dem Ursprunge dieser Typen nachzugehen, soweit dieselben sich im frühen Mittelalter oder schon in altchristlicher Zeit gebildet haben. Bei einer Reihe von Compositionen wurde bemerkt, dass sie der frühmittelalterlichen Kunst noch fremd waren (z. B. Stammbaum Christi), für andere wurde eine Umbildung unter fremden Einflüssen nachgewiesen, auf die wir noch zu sprechen kommen. Es wurde zugleich dargelegt, dass unsere Künstler nur in Ausnahmefällen auf Bildtypen zurückgriffen, welche etwa seit dem Ende des 11. Jahrhunderts ausser Gebrauch gekommen waren; — ich erinnere an den Christus der Himmelfahrt in II —. Sehr lehrreich waren die Vergleiche mit den rheinischen — man gestatte mir diesen ungenauen Ausdruck zur Zusammenfassung der Reichenauer, Kölner (?, Vögeschen), Echternacher u. a. verwandter — Schulen der ottonischen Zeit, (die wir in kunstgeschichtlichem Sinne hier bis zum Ende des 11. Jahrhunderts rechnen müssen). Fast durchgängig waren sehr beträchtliche Unterschiede wahrzunehmen. Es ist bedauerlich, dass die eingehende Forschung sich bislang fast ausschliesslich den rheinischen Schulen zugewandt hat, genauere Kenntnis anderer Schulen, in Sonderheit kommen Regensburg (vgl. Vöge S. 155) und wohl Salzburg in Frage, würde unser Urteil wahrscheinlich wesentlich verändern. Es eröffnet sich da ein ausserordentlich reiches Feld der kunstgeschichtlichen Forschung, es sind dort auch unter anderen Gesichtspunkten reiche Ergebnisse zu erhoffen, wie wir gleich sehen werden.

Wir stehen an dem Punkte, wo wir das Gesamturteil über das Mass des byzantinischen und ausserdeutschen abendländischen

Einflusses abgeben sollen. Zunächst also zur Frage des byzantinischen iconographischen Einflusses. Wir müssen uns da zuvor nochmals klar vor Augen stellen, worin die Schwierigkeit der Erkenntnis dieses „byzantinischen Einflusses“ besteht. Es konnte durch Vergleichung für eine ganze Reihe von Compositionstypen, bezw. einzelnen Elementen derselben byzantinischer Ursprung nachgewiesen werden. Vieles musste noch unentschieden bleiben, es ist aber bestimmt zu erwarten, dass mit dem Fortschreiten der Publicationen und Einzeluntersuchungen vollständige Klarheit und Uebereinstimmung darüber erzielt wird, welche Compositionen, bezw. Compositionselemente von der byzantinischen Kunst geschaffen wurden und von ihr aus dem Abendlande zuflossen. Die Frage des „byzantinischen Einflusses“ ist aber damit keineswegs gelöst (vom technisch-stilistischen Einflusse natürlich ganz zu geschweigen). Es kann unmöglich in allen den Fällen von „byzantinischem Einfluss“ gesprochen werden, wo wir solche byzantinische Elemente im Abendlande antreffen, ebensowenig wie wir von „Einfluss“ der Antike sprechen dürfen, wenn sich, wie z. B. bei den Tierkreis- und den Monatsbildern, in letzter Linie antike Gestalten oder dgl. erhalten haben. *Die Aufgabe ist vielmehr die, festzustellen, ob das betr. Element von der abendländischen Kunst* — innerhalb gewisser Grenzen von Zeit und Ort, denn es kann an verschiedenen Stellen und zu verschiedener Zeit mehrfach ein wirklicher Einfluss mit derselben Wirkung stattgefunden haben — *recipiert worden ist, so dass es deren Eigentum wurde, des weiteren fragt sich, wann und wo dies geschah.*

Unter diesen Erwägungen — und sie können nicht genug betont werden — ist klar, dass ein zusammenfassendes Urteil über das Mass des byzantinischen Einflusses in einer bestimmten Handschriften-Gruppe eben nicht abgegeben werden kann, ehe man sich das Urteil über das Mass dieses Einflusses auf die Gesamtproduction der Zeit gebildet hat: ebensowenig, wie man ein aus dem zeitlichen und örtlichen Zusammenhange herausgerissenes Bild einem byzantinischen Typus gegenüberstellen und daraus Schlüsse ziehen darf. Es wird daher auch niemand erwarten, dass ich bei dem heutigen Stande der Forschung ein sicheres und in allen Punkten richtiges Urteil abgebe. Doch will ich

versuchen, zusammenzufassen, was sich mir an Ergebnissen darzubieten scheint.

Ich greife nochmals auf den so oft betonten Gegensatz zwischen den Malereien des 12.—13. Jahrhunderts und den rheinländischen des 10.—11. Jahrhunderts zurück. Wenn wir recht aufmerksam hinblicken, werden wir gewahr, dass die Unterschiede, welche zu Tage treten, sehr oft, durchaus nicht immer, Annäherungen an Byzanz sind. Vöge's Endurteil für seine Gruppe (S. 270): „Wir haben einen Stamm von Bildern vor uns, dessen Wurzeln in dem Boden abendländischer, in letzter Linie altchristlicher Kunst gelegen sind; Einflüsse von Osten her sind nur in einzelnen Scenen bemerkbar, es sind nur indirect vermittelte Einflüsse“ — dieses Urteil kann auf die Mehrzahl der Erzeugnisse der folgenden Jahrhunderte nicht angewandt werden, ja schon nicht auf viele der Vöge'schen Gruppe gleichzeitige, wie Vöge selbst ausdrücklich bemerkt hat (S. 155 f.). In der Zeit nach dem 11. Jahrhundert verschiebt sich die Gesamtlage nur insofern, als die Durchsetzung mit byzantinischen Elementen eine allgemeinere wird, ob sie auch eine stärkere wird als in bestimmten Schulen des 10.—11. Jahrhunderts, kann erst entschieden werden, wenn über diese genügende Klarheit verschafft ist.

Die Zahl der Compositionen, für die, wenn auch nicht byzantinischer Ursprung, so doch eine starke Versetzung mit byzantinischen Elementen anzunehmen war, ist sehr gross. Auffallend ist aber dem gegenüber die Thatsache, dass diese byzantinisierenden Bilder doch fast nie voll und ganz den byzantinischen Typus aufweisen. Der Individualismus der Künstler zeigt sich da unermüdlich thätig und ersinnt stets neue Abwandlungen und Annäherungen ans Abendländische, es ist derselbe Geist, der es verhindert, dass in zwei noch so eng verwandten Handschriften je gleiche Bilder vorkommen. Es liegt in dieser Beobachtung aber zugleich eine Gewähr, dass wir den byzantinischen Einfluss nicht überschätzen. Ist der byzantinische Typus einmal stark verarbeitet so muss es bei der Parallelität abendländischer und morgenländischer Entwicklung sehr oft schwer, ja unmöglich sein, ihn zu erkennen. Die Fälle, in denen der Künstler gewissermassen ganz aufging im byzantinischen Vorbilde, sind selten, sie sind entweder vereinzelt oder lokal zu umgrenzen. Ich nenne Herrad

und das Goslarer Evangeliar. So selten diese Beispiele sind, so gross ist doch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung, denn wo eine Schule in byzantinischem Sinne arbeitete, musste ihre Einwirkung auf benachbarte Schulen eine intensivere sein als diejenige versprengter byzantinischer Arbeiten oder nur entfernt byzantinisierender.

Unsere Künstler gehören entschieden zu derjenigen Richtung, welche eine vollständige Durchdringung und Verarbeitung des abendländischen mit dem byzantinischem Element anstrebte. Eine grosse Anzahl der byzantinisierenden Compositionen war es nicht mehr als die Mehrzahl der zeitgenössischen. Dazu trat in wenigen Fällen ein vereinzeltes Aufgreifen sonst nicht recipierter Züge (z. B. Darbringung IX, Verklärung III). Endlich aber waren einige Compositionen unstreitig stärker byzantinisierend als die zeitgenössischen oder wenigstens diejenigen des 12. Jahrhunderts, so die Bilder des Jüngsten Gerichts und vor allem die der Taufe Christi. Die Iconographie der Taufe Christi lehrte uns eine Wandlung um das Jahr 1200 erkennen, byzantinische Elemente, die bisher höchstens episodisch nachzuweisen waren, wurden geradezu bestimmend, ohne dass jedoch von Copieren statt von Verarbeiten der byzantinischen Vorbilder die Rede sein konnte. Haben wir also hier wirklich stärkere byzantinische Einflüsse, so haben wir den Beweis, dass entweder byzantinische Originalarbeiten oder doch Erzeugnisse einer sehr stark in byzantinischem Geiste arbeitenden Schule auf die unsrige eingewirkt haben. Wir kommen nach der stilistischen Prüfung unserer Handschrift auf diesen Punkt zurück.

Wenden wir uns nun vom Osten zum Westen. Auch von dieser Seite sind Einflüsse zu uns herübergekommen, freilich anderer Art als vom Osten. Wirkte die byzantinische Kunst seit Jahrhunderten auf das Abendland und war das Ende dieses Einflusses nahe bevorstehend, da das Abendland in ganz neue Bahnen einzulenken begann, so lag die Bedeutung des Westens in ganz anderer Richtung. Gerade hier schlug die Kunst diese neuen Bahnen zuerst ein, welche sie nunmehr jahrhundertelang verfolgen sollte. Es ist bezeichnend, dass das Element, welches wir in unseren Bildtypen mit Sicherheit auf westliche Einwirkung zurückführen konnten, — wir übersehen das Material noch zu wenig, — dass dieses

Element der riesige Höllenrachen gerade in der gotischen Kunst sich allgemein verbreitet hat. Dass direkter Einfluss vorliegt beweist, dass kein zweites Höllenfahrtsbild mit dem Rachen in der deutschen Kunst zuvor nachgewiesen werden konnte, der Typus war in Deutschland auf unsere Handschriften beschränkt, in ihnen aber durchgängig aufgenommen. Nur zwei ausserhalb der Gruppe stehende Bilder des Jüngsten Gerichts wiesen den Rachen auf, beide Male wahrscheinlich nicht ohne Zusammenhang mit unserer Gruppe.

Es darf nicht übertrieben erscheinen, wenn wir dem westlichen Einflusse, den wir in iconographischer Hinsicht nur in einem Punkte sichern konnten, so grosses Gewicht beilegen. Andere Einflüsse von dorther sind schon im Kapitel über die Psaltereinteilung und das Verhältnis der Bilder zum Text zur Sprache gekommen, auch die iconographischen Einflüsse sind vielleicht stärker als wir zur Stunde absehen, einen Monatsbildercyclus (iu Melk) unter französischem Einfluss lernten wir schon kennen, noch verschiedene andere Compositionen, die mit dem Herannahen der Gotik sich verändern oder neu aufkommen, sind vielleicht im Westen entstanden, ich erinnere an den Typus der Dreieinigkeit.

Die französischen Elemente waren gleichsam die Vorboten der kommenden neuen Zeit. Unsere Miniaturen gehören noch der vorhergehenden Periode an, aber auch in ihnen rührt es sich hier und da schon, nicht nur übernommene Typen künden die Wandlung an; freilich ist die Zahl der neuen Züge eine verschwindend geringe der Masse des Traditionellen gegenüber. Manche seltsame Bilder, wie das Abendmahl in IV, kommen hier zwar nicht in Betracht, ebensowenig wie diejenigen, für die es keine verbreiteten Schemen gab. Doch fanden wir verschiedene Züge, die für die Folgezeit von Bedeutung blieben, vielleicht zuerst in unseren Handschriften, ich nenne den Christophorus mit dem Kinde, die Kreuzigung mit drei Nägeln, das Greifen der Madonna nach dem Kinde in einigen Geburtsbildern.

Können wir sagen, dass ein stärkerer Individualismus sich in diesen Bildern offenbart? Gewiss nicht, es sind Abwandlungen oder Neuschöpfungen von Typen, wie wir sie jeder Zeit finden. Aber die schöpferische Seite ist unzweifelhaft die schwächste der

mittelalterlichen Künstler und trotzdem die grosse Mannigfaltigkeit der Bilder, nie zwei völlig gleiche. Ist das nicht Widerspruch? Gewiss nicht. Der Künstler strebte eben so sehr nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung wie er sich doch innerhalb der altehrwürdigen Typen hielt. Nicht neu fassen, neu erschaffen will er die Scenen, nur neu ausgestalten unter Beibehaltung alles Wesentlichen. Freilich giebt es noch recht verschiedene Abstufungen in ihrem Verhalten. Wie können wir die Stellung unserer Künstler bezeichnen? Gehören sie zu denen, welche das erste beste Vorbild wiederholen aus Trägheit oder Unkenntnis? Nein, höchstens dem Maler von X könnte man den Vorwurf machen. Oder trachten sie nach Abwechslung und Neuerungen unter Anschluss an fremdartige Vorbilder in eigener Ausgestaltung? Hier treffen wir das Wesen des Malers von VI_3, unter Benutzung vieler Byzantinismen macht es sich seine Compositionen zurecht, die schliesslich doch weder den abendländischen noch den byzantinischen recht ähnlich sind. Darin unterscheidet er sich ebensosehr von einer Malerin wie der Herrad, die ohne Zweifel, grosse Freude am Fremdartigen fand, sich aber ihm gegenüber mehr copierend verhielt, wie von unseren Malern. Benutzt haben auch sie, wie wir fanden, mannigfache Vorbilder, aber eben nur benutzt, sie schufen ganz im Sinne der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen, freilich in einer eigenen Abtönung. Sie mögen darum einer Herrad, einem Maler von VI_3, einem Maler des Brandenburger Evangelistars gegenüber weniger interessant erscheinen, aber um so grösser war vielleicht gerade deshalb die Wirkung ihrer Compositionen.

VI.

Die Initialornamentik.

Ist es dem Laien, dem eine künstlerisch ausgestattete mittelalterliche Handschrift vorgelegt wird, in vielen Fällen schwer, dem Bilde Geschmack abzugewinnen, so wirkt der dekorative Schmuck

der Handschrift doch auf ihn ein, namentlich die Initialen erregen sein Wohlgefallen, das sich nicht selten zum Entzücken steigert. Die Pracht des Goldes und der Farben, nicht minder der schier unerschöpfliche Reichtum der Erfindung, mit dem die mittelalterlichen Künstler diese Bildungen ihrer Phantasie auszustatten pflegten, verfehlen nicht ihre Wirkung selbst auf den Sinn dessen auszuüben, dem sonst die mittelalterliche Malerei fremd ist, ja abstossend erscheinen mag.

Eine Reihe unserer Handschriften, I—IV, bietet eine Fülle der prächtigsten Initialen. Gerade in Prachtpsalterien nimmt die Initialornamentik einen breiten Raum ein, einmal ist die Fülle der Initialen eine sehr grosse, da alle Psalmanfänge mehr oder minder reich ausgestattet werden, wenn sie auch kurz aufeinander folgen, dann spiegelt sich in den Initialen die oben geschilderte Psaltereinteilung wieder, durch ihre Grösse und Ausschmückung künden sie den Beginn neuer Abschnitte an und geben sie dem einen Psalm ein Uebergewicht über den andern.

Je nach dem Wert, den man den einzelnen Psalmen beimass, richtet sich also das Mass der Ausschmückung der Initiale, ia, man kann sagen, in demselben Grade verliert letztere den ursprünglichen Charakter als Buchstaben. Während die Mehrzahl der Initialen nur ein vergrösserter, geschmückter Buchstabe ist, sind diejenigen der ausgezeichneten Psalmen gewissermassen dekorative Bilder und werden als solche behandelt. Letzterer Art sind also in den meisten unserer Handschriften die Anfangsbuchstaben der Psalmen der Zehnteilung (s. o.). Sie sind wie die Bilder in Farben auf Goldgrund gemalt — nur in VI, VII und VIII kommt das umgekehrte Verhältnis vor — und in einen mehrfarbigen Rahmen eingespannt, von dem meist zwei anstossende Seiten verschiedene, zwei gegenüberliegende gleiche Färbung erhalten, vorherrschende Farben sind grün, blau und ein rotvioletter Ton. Die Grösse einer solchen Initiale mit ihrem Bildrahmen ist wieder sehr verschieden. Dem B des Psalm I wird die Grösse einer vollen Seite gegeben, während sich die übrigen meist mit einer halben oder noch weniger begnügen müssen, das Q des Psalm 51 und das D der Psalmen 101 und 109 sind meist besser gestellt als die übrigen, unter denen das D des Psalm 52 und das C des Psalm 97 am weitesten zurücktreten. Uebrigens

herrscht darin grosse Freiheit, IV gewährt z. B. allen zehn Initialen volle Seitengrösse.

In einigen Handschriften genügt dem Streben nach Pracht das Vergrössern und Verschönern der Initiale nicht, auch die Schrift der ersten Verse der betr. Psalmen wird herangezogen, so folgt in VI bis XII dem ganzseitigen B eine volle Seite Zierschrift in goldenen oder weissen Buchstaben auf mehrfarbigem Grunde, alles wieder von einem Rahmen eingefasst. In I finden sich nur die ersten Worte des Psalms auf farbigem Grunde neben der Initiale, II füllt bei Psalm 51, 101, 109 unterhalb der Initiale die Seite mit solcher Prachtschrift, V bringt neben den Initialen einige Zeilen verzierte Schrift, andere Handschriften begnügen sich mit Vergrösserung der ersten Buchstaben oder dgl. oder unterlassen jede Hervorhebung.

Wie gesagt, stehen die Prachtinitialen, vor den Psalmen der Zehnteilung, eine Ausnahme machen dabei nur die Handschriften I und II, welche die Initialen der Psalmen 52 und 97 nicht bildartig gerahmt, doch auf Goldgrund gemalt und mit einer roten Linie gefasst bringen. Letzterer Art sind ferner in I die Initialen vor Psalm 119 und vor der Vespera defunctorum, sowie diejenigen der Zehnteilung in II, welchen durch das darüber stehende Bild der Platz zu sehr beengt wurde, ebenso dort diejenige zu Beginn der Cantica. Die Initialen dieser Art unterscheiden sich in II nur noch durch die Grösse von denen aller übrigen Psalmen, da in II und III alle Initialen auf Goldgrund gemalt und mit einer roten Linie umzogen sind. Für uns treten die Initialen kleineren Massstabes an Interesse zurück, so dass wir in der folgenden Charakteristik zunächst von ihnen absehen können. Wir wenden uns also der Bildung der Initialen, wie sie gewöhnlich sich in Rahmen gefasst finden, im Einzelnen zu.

Wie die Prachtinitiale in der Regel in einem Bilderrahmen steht, so kann ihr Körper, der eigentliche Buchstabe, auch wieder als Einfassung eines Bildes benutzt werden, ohne dass eine engere Beziehung zwischen diesem und der Initiale als sonst zwischen ihm und dem Rahmen vorliegt. Derartige Initialen haben wir in II, VI und VIII bis XIII. Darunter sind nur mit historischer Bilder-Initiale B versehen VIII und XII, ihnen schloss sich wahrscheinlich VII an, dessen B ausgeschnitten ist. Wir finden also, wenn wir von diesen

B absehen, die Initiale als Bildrahmen gebraucht in II, VI_1, IX—XI und XIII. Wir ersehen, dass von den drei Gruppen unserer Handschriften I—V, VI—VIII, IX—XI die beiden ersten nur je in ihrer reichsten Handschrift, die letzte, jüngste, wie bemerkt sei, erst in den meisten Initialen Bilder enthält. Es lässt sich also eine Entwicklung beobachten, entschieden nimmt der Sinn für ornamentalen Initialschmuck ab, was in II und VI erst angebahnt wird, ist in IX bis XI durchgeführt. Dieses Gefallen an der Bilderinitiale ist ja für das spätere Mittelalter bezeichnend.

Treten so also selbständige Bilder an die Stelle der ornamentalen Initialfüllungen, so gehen sie doch keineswegs ein Verhältnis zur Initiale ein, welches sie zu einem Gliede derselben machte. Ich wiederhole, die Initiale giebt nur den Rahmen ab. Nur wenige durch besondere Umstände bedingte Ausnahmen kommen vor. In VI steht im Q (Ps. 51) ein drachentötender Heiliger, der Schweif des Q ist, wie gewöhnlich, als Drache gebildet, natürlich ist nicht ein zweiter unmittelbar daneben gemalt, sondern der Heilige stösst diesem ornamentalen Drachen die Lanze in den Rachen. Etwas anders liegt der Fall in VIII und XV_8, hier handelt es sich um den Stammbaum Christi, der in die Initiale, dort B, hier T, gesetzt wird. Die Wurzel Jesse wird aber nicht unter einer der sonst in unseren Handschriften üblichen Pflanzenformen dargestellt, sondern durch Rankenwerk in der Art des in den Initialen gebräuchlichen; eine Mischung, ein gegenseitiges Sich-Umschlingen konnte da nicht ausbleiben. Vereinzelt fremdartig berührt dem allen gegenüber das M(agnificat) in II, dessen Formen aus den Gestalten und Spruchbändern der hl. Frauen gebildet sind.

Dieses Selbständig-Bleiben, Sich-Nicht-Durchdringen von Bild und Initiale werden wir im Folgenden noch einmal zu beobachten haben, wenn wir das figürliche Element betrachten, soweit es sich nicht um in die Initiale gesetzte Bilder handelt. Eine Durchsetzung unserer Initialen mit zoomorphen Formen hat fast gar nicht stattgehabt, zwar finden wir als Anstrich am D, als Schweif am Q, als S wiederholt Drachen oder dgl., aber es handelt sich da doch nur um vereinzelte Vertauschung von Buchstabenformen mit ähnlichen Tierformen, der Aufbau der Initialen — von dem weit verbreiteten Drachen-S abgesehen — ist und bleibt ein

linear-vegetabilischer; selbst der reiche symbolisch-dekorative Figurenschmuck in I-V ändert nichts daran, er bleibt fast immer ein Zusatz, ohne den die Initiale im wesentlichen unverändert bestehen könnte. Wir erhalten damit einen Grundzug unserer Initialornamentik, der ein wichtiges Charakteristikum zur Scheidung von vielen anderen Schulen des 12.—13. Jahrhunderts abgiebt.

Lassen wir nun zunächst das figürliche Element in den Initialen ausser Acht und wenden uns dem ornamentalen zu. Zwei Gruppen von Initialen, müssen wir da scheiden, einmal solche, die in Farben auf Goldgrund ausgeführt sind, dann solche, die in Gold auf farbigem Grunde gemalt sind; letzterer Art sind aber nur die Initialen von VII und VIII (ausser dem B) sowie einige kleinere in VI_2, ersterer alle übrigen.[1] In diesen ist also der Initialkörper wie die Füllung buntfarbig, die Verwendung der Farben geschieht gewöhnlich so, dass der Körper in seinen Hauptzügen einheitlich gefärbt ist, die füllenden Ranken aber bunte Abwechslung zeigen. Der Leib des Buchstabens besteht aus einem nicht sehr breiten Bande, dessen äusserer Kontur sich klar vom Goldgrunde abhebt, nie wuchert die lineare oder vegetabilische Ornamentik dergestalt über, dass der Umriss des Buchstabens undeutlich würde. Eine Ausnahme davon macht das Kl. (Kalendae) der Kalendare von I-III, hier verschwinden die Buchstabenformen fast unter dem Beiwerk; ersichtlich fasste man das Kl. schon mehr als Ornament denn als Buchstaben auf, denn sonst werden die Maler der Tendenz, den Charakter des Buchstabens nicht verwischen zu lassen, nicht untreu.

Die weitere Behandlung des Initials, die Ausgestaltung des Leibes wie der von ihm umschlossenen Fläche geschieht meist nach bestimmten Grundzügen, so dass eine zusammenfassende Schilderung versucht werden kann.

---

[1] Eine principielle Veränderung im Aufbau wird durch diesen Unterschied nicht herbeigeführt, es gelten also die folgenden Ausführungen bis zu einem bestimmten Punkte für beide Gruppen; doch kommen in den mit Gold auf Farbe gemalten Initialen zoomorphe Formen nicht vor, auch ist der Gesamteindruck ein sehr viel einfacherer, da das reiche Farbenspiel fehlt. — Grössere Einfachheit zeigen auch die Initialen in V^a, viele derselben entbehren den Goldgrund, die Ranken sind z. T. nur farbig auf Pergamentgrund gezeichnet.

Die Grundform aller in Betracht kommenden Buchstaben B, C, D, E, Q, S mit Ausnahme des letzteren lässt sich etwa auf einen Kreis zurückführen, so besteht das D aus einem Dreiviertelkreis, links durch eine Sehne geschlossen, das B aus zwei solchen über einander gestellten Dreiviertelkreisen, durch eine gemeinsame Sehne geschlossen, das C aus einem Dreiviertelkreis, der aber rechts geöffnet ist, das E dgl. mit einem querlaufenden Durchmesser, nur das Q bewahrt die volle Kreisform und setzt den Schweif an sie an. In diese einfachen Formen bringt man nun durch Spaltung des Initialkörpers Abwechslung und zwar wird diese Zweiteilung an den senkrecht zur Liniierung der Schrift stehenden Seiten der Buchstaben vorgenommen, so behalten die Viertelbogen oben und unten ihre einfache Form, die Sehnen oder Bogen rechts und links aber teilen sich in mannigfaltigster Weise. Durch Vergitterung und Verflechtung der Bänder wird die reichste Abwechslung erzielt; die ganze Höhe des ornamentalen Könnens der Künstler wird da klar, es entstehen auch nicht zwei Initialen, die in den Mustern sich gleich wären.

Konnten wir bisher von einem rein bandartigen Charakter des Initialkörpers sprechen, so ist derselbe doch nicht streng gewahrt. In Sonderheit die Enden der Bänder, namentlich die Anstriche am D, der Schweif des Q und dgl. gehen sehr oft in pflanzliche, ja auch tieriche Bildung über, nur selten ergreift solche weiterhin den Leib der Initiale, indem dessen Bänder sich blattartig umschlagen.

Die Initialfüllung, d. h. die ornamentale Ausfüllung der vom Initialkörper umschlossenen Fläche, ist es recht eigentlich, die den Charakter der Prachtinitiale bestimmt. Bandwerk und pflanzliche Elemente bilden hier scheinbar ein wirres Durcheinander, das sich jedoch zergliedern lässt.

Die Fläche ist wie aus dem oben Gesagten schon hervorgeht meist etwa ein Dreiviertelkreis. Entweder löst sich an irgend einer Stelle, oder an zwei entsprechenden von dem Stammbande, aus dem der Körper des Buchstabens besteht, ein neues ab, oder man lässt zwei oder mehr neue Bänder im Innern des Buchstabens entstehen. Die Stelle, an der ein Band sich vom Initialstamm ablöst, wird durch eine Spange gefestigt, steht das Band ausser Zusammenhang mit dem Körper, so wird es an Stellen,

wo es demselben ganz nahe kommt, mit einer Spange angeschlossen.

Den Grundstock der Initialfüllung pflegen zwei sich entsprechende Spiralen auszumachen; hier seien einige der häufigsten Arten der Anordnung aufgezählt: im Körper des D bildet gewöhnlich die Mitte des senkrechten Teiles den Ausgangspunkt, die beiden Spiralen, die von dort ausgehen, können nun entweder zunächst sich im Bogen übereinander fortschlingen und dann nach beiden Seiten hin sich in ihren spiralförmigen Windungen ausbreiten, oder sich vom Ausgangspunkt abwendend erst wieder treffen, wenn der Bogen etwa halbkreisförmig ist. Winden sie sich dann innerhalb des von ihrem äussersten (ersten) Bogen geschlossenen Raumes auf, so nimmt die Gesamtfigur, die entsteht, etwa eine herzförmige Gestalt an. Eine Verbindung beider bietet das D (Ps. 101 I), herzförmige Spiralen überkreuzen kreisförmige.

Ein wenig schwieriger aufzulösen sind die Bildungen, welche entstehen, wenn die Spiralranken nur durch Spangen an die Initiale gefesselt sind, also zwei freie Enden haben, die beide die Tendenz zeigen sich aufzurollen und so eine S-Linie zu bilden. Da nun wieder gern zwei dieser S-Linien zusammen gerollt werden, so entstehen mannigfaltige Formen, die aber im Grunde genommen nichts anderes sind, als Weiterbildungen der oben genannten.

Damit sind die Principien der Ausfüllung der Fläche in einer Initiale gegeben. Zu beachten ist die Scheidung, dass die doppelten S-Linien vorwiegend in den Füllungen der ganzseitigen B in I, II, III[a], V Verwendung gefunden haben, deren grosse Flächen genügend Raum zur Entfaltung der mannigfach verkrümmten Linien boten. Das eigentlich den Eindruck Bestimmende ist aber die weitere Behandlung der Spiralen, denn wie diese aus dem Initialkörper, so gehen aus ihnen wieder Spiralen hervor, die freilich an Grösse immer hinter der Mutterspirale zurückstehen, aber zur Füllung sehr viel beitragen. So bilden in II den Mittelpunkt der Füllung des D (Ps. 109) zwei herzförmig gewundene Spiralen, um die sich im Kreise ringsum kleinere Spiralen gruppieren, die alle aus ihnen hervorgehen und natürlich in ihrer Ausgestaltung eben solchen Veränderungen unterworfen sind, wie die Mutterspiralen.

Wir haben damit gewissermassen das Gerippe der Initialen, Fleisch und Blut ist ihnen erst das Blattwerk, welches sich an die Spiralen ansetzt und die nötige Abwechslung in die Menge der Kreislinien bringt. Die Blätter gehen aus den Enden der Spiralen hervor, die sich dort kelchartig zu öffnen scheinen, sie sind mehrteilig von gelapptem, krausem Umriss, die Enden der Lappen oftmals wieder umgeschlagen; die Umrisse immer gezähnt mit weisser Zeichnung. Diese Blätter erscheinen ohne alle feste Haltung und bewegen sich über, zwischen und unter den Spiralen durch. Ihr Grössenverhältnis zu den Spiralranken ist in den verschiedenen Handschriften nicht ganz gleich, in I und II tritt die Ranke stark hervor, in IV dagegen breiten sich die Blätter ungemein stark aus, der krautartige Charakter springt sehr hervor, so auch in XII, die andern Handschriften scheinen mehr einen Mittelstandpunkt einzunehmen; wo die Initialen golden auf Farbe gemalt sind, muss natürlich das Blattwerk zusammenschwinden.

Im Vorstehenden sind die Grundzüge der Initialbildung geschildert, es sei ausdrücklich nochmals bemerkt, dass sie keineswegs erschöpfend sind. Nicht nur sind einfachere Bildungen zahlreich, wo nur eine grössere Spirale von der etwa wieder kleinere ausgehen, angebracht ist, sondern es fehlt nicht an Buchstaben, die sich ganz von dem System entfernen; dahin gehört vor allem meist das S, welches wir schon in der Anlage des Initialkörpers abweichend fanden, dann ist das Q in I seiner Eigenartigkeit wegen hervorzuheben (s. die Abb.): den Mittelpunkt nimmt ein Kreis ein, von dem vier Radien ausgehen, welche sich, noch ehe sie den Leib des Q erreichen, zerteilen und einen steilen Bogen nach rechts bezw. links beschreiben, bis sie den vom nächsten Radius in entgegengesetzter Richtung herkommenden Bogen treffen, alsdann vereinigen sie sich unter einer Spange und es geht aus ihnen ein grosses vielteiliges Blatt hervor, welches den ganzen von je zwei Radien und zwei steilen Bogen eingeschlossenen Raum ausfüllt. Die Verbindung mit dem Körper des Q ist an zwei Seiten durch Klammern, an den zwei anderen durch Verschränkung mit dem gespaltenen Leib des Q erzielt.

Aehnliche Initialbildungen, wie wir sie hier in diesem einen Falle in I antrafen, bietet fast regelmässig III[a], hier verliert die Füllung den freigeschwungenen Charakter, den die Spiralen

immerhin beibehalten, und nähert sich mehr und mehr der Rosette. In dem B ist die untere Rundung ganz in der gewöhnlichen Art mit Spiralwerk gefüllt, die obere enthält vier paarweise, kreuzförmig zusammengestellte Spiralen ohne Verbiudung mit dem Initialkörper, ein Umstand, der sehr geeignet ist, den rosettenartigen Charakter zu verstärken. Andere Initialen nehmen ihn um so eher an, als in ihnen das freiere Spiralwerk mehr und mehr einer streng correspondierenden Vergitterung oder Verflechtung von Bändern ohne Verknüpfung mit dem Körper des Buchstabens geopfert wird. —

Sind damit die Initialen nach ihren vegetabilisch-linearen Bestandteilen hin geschildert, so können wir jetzt die reiche Verwendung von Mensch und Tier in ihnen beobachten. Das Vorkommen solcher Elemente ist eine Eigentümlichkeit der besten unserer Handschriften, nur I bis V kennen sie; in den anderen finden sich nur vereinzelt Anklänge, so ein den Drachen erstechender Mann im S in VI, und in VIII die kleine neben dem B stehende Gestalt König Davids. Nicht hierher zu ziehen ist natürlich der Drache als S, er steht mit den Drachen, die sich hie und da als Schweif des Q, Anstrich des D und dgl. finden auf einer Stufe. Es handelt sich da nur um Ersetzung eines Teils des Buchstabenkörpers durch eine ähnliche Tierform, im folgenden aber um die grosse Zahl der einzeln oder in Gruppen eingestreuten Tier- und Menschen-Figuren. Es ist eine Ausnahme wenn mit ihnen ein in Tiergestalt gebildeter Teil des Initialkörpers in Beziehung gesetzt wird, ebenso wie solche auch ausnahmsweise mit der historischen Composition in Zusammenhang kamen.

Den grössten Reichtum an solchen eingestreuten Figuren bieten die B der Handschriften I, II (s. die Abb.) III, V. In ihnen erging sich die Phantasie des Künstlers ohne Beschränkung, wenig nach steht ihnen IV. Ich fasse das an verschiedenen Stellen über diese B Gesagte nochmals beschreibend zusammen: Allen gemeinsam ist die Form des B, die Ausgestaltung des Körpers mit Flecht- und Bandmustern, die Füllung mit Spiralranken, jedes aber ist für sich erfunden. Gemeinsam ist sodann I und III bis V ein stehender bärtiger David rechts etwa in halber Höhe neben dem B innerhalb des Rahmens; als jugendlicher Harfenspieler findet er sich dann in III und V darüber nochmals sitzend, so auch aber als Greis

und mit dem Szepter und Spruchband in II, also liegt hier wohl eine Zusammenziehung der beiden sonst nachweisbaren stehenden und sitzenden Figuren vor. Der übrige Teil des figürlichen Beiwerks ist gar nicht mehr regelmässig, sondern wie die Rankenwindungen selbst völlig dem Belieben des Künstlers anheimgestellt.

Die beliebtesten Plätze für diese figürlichen Elemente sind nun die zwischen der Initiale und der Randeinfassung freibleibenden Räume, doch greift der Maler auch in das Rankenwerk hinein und durchsetzt es mit seinen Gestalten, gar nicht ist dies in V, wenig in IV der Fall, am meisten in I, II, III. Sehen wir nun, ob in jedem Buchstaben dieselben Gegenstände wiederkehren, oder ob es stets neue Erfindungen sind; wir thun gut in den Kreis dieser Betrachtung gleich die übrigen Initialen hineinzuziehen, welche solche Füllungen aufweisen. Wir finden:

a) zwei Ritter, der eine mit klaffender Wunde im Rücken am Boden liegend, der andere mit erhobenem Schwerte auf ihn einstürmend (B II).

b) zwei Ritter hoch zu Ross mit eingelegter Lanze auf einander lossprengend (Q II).

c) zwei Knaben mit einander ringend (B I) (ein Dritter von jeder Hand einen Finger erhebend hinzukommend?).

d) nackter Knabe mit Lendenschurz in die Ranken fassend (S IV).

e) Bauer pflügend (B I).

f) nackte Knaben (Q I, B I, B III ?).

g) Jüngling mit dem Bogen auf einen Vogel schiessend (B I).

h) Ritter, mit einem Schwert auf einen Drachen einhauend (B III).

i) Bogenschütze auf Drachen schiessend (B I, III).

k) Mann, mit Lanze einen Drachen erstechend (B Q S I, B Q II, B III).

l) Mann mit Schwert einen Drachen tötend (S VI, A V^{a}, B I, B V) — Der Drache mit Menschenkopf (B I).

m) Mann, mit Keule einen Drachen angreifend (B II).

n) nackter Knabe auf einem Drachen reitend (B II).

o) Reiter, nach dessen Kopf ein Drache schnappt. (D. Ps 101 IV.)

p) Menschenköpfe (B I, S I u. IV).

q) Drache eine Ranke fressend (S IV, B IV).
r) Drache im Rankenwerk oder neben dem Initial. (B I, IV, V. D (Ps 109) II).
s) Drache, von einem Hunde angegriffen, (B II).
t) zwei Löwen, (B III).
u) Hunde, Hasen verfolgend, (B II).
v) Hunde, einen Hirsch verfolgend, (B II).
w) Löwe, ein Lamm zerreissend, aber von einem Hunde angefallen (B II).
x) Fuchs zu einem auffliegenden Vogel hochblickend, (B II).
y) Adler einen kleinen Vogel verfolgend, (B. I).

Ausserdem viele Hunde und Vögel allenthalben in den Ranken des B, wiederholt Vögel, Ranken fressend, seltener ein Lamm, Stier oder Löwe; fremdartige Vögel in V^a.

Im Vorstehenden sind als Gruppen alle diejenigen Gestalten betrachtet, die in unmittelbarer Berührung mit einander stehen, oder bei denen die Handlung der einen mit Rücksicht auf die andere vor sich geht; in verschiedenen Fällen bleibt der Zusammenhang ungewiss, so mag im B (II) das liegende Lamm zwischen den kämpfenden Rittern entweder den Kampfpreis oder das friedliche Gegenstück gegen die Kampfesszene bilden, der Drache im S (IV) kann auch als Feind des nackten Mannes oben aufgefasst werden, den er dann bedrohen würde, und dgl. m. Diese scheinbaren Nebenumstände können Wichtigkeit erlangen, wenn wir uns der Frage zuwenden, ob diese Elemente nur ein Spiel der Phantasie des Malers sind oder einen bestimmten allgemeinen oder besonderen Sinn haben.

Diese Frage zu beantworten erleichtert uns das mehrfach angezogene Buch von Goldschmidt über den Albanipsalter und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts, dem wir schon wiederholt gefolgt sind. Den Inhalt des Buches kann man mit den Worten charakterisieren, dass es nachweist, wie die Psalmverse, in Bilder gefasst, den Hauptinhalt der so anziehenden symbolischen Kirchenskulptur ausmachen. Da nun unsere Bilder alle sich in Psalterien finden, verlangen sie die sorgfältigste Untersuchung nach dieser Hinsicht. Erschwert wird dieselbe durch historische Erwägungen, die Entstehung und Verbreitung der ornamentalen scherzhaften Figuren,

der Drolerien, ohne symbolische Bedeutung im XII. und XIII. Jahrhundert Aus dieser Stellung zwischen zwei grossen Perioden ergiebt sich die Schwierigkeit, aber auch die Wichtigkeit und Notwendigkeit der Untersuchung. Wir kehren zum Gegenstand der eingestreuten Bilder zurück. Wo eine erkennbare Handlung vorliegt, ist es gewöhnlich ein Kampf, meist mit dem Drachen, seltener zwischen Menschen oder zwischen Tieren, wo nicht offen gekämpft wird, liegt oft doch der Eindruck des Nachstellens vor, so scheinen die Drachen, Hunde, Löwen, deren Gewimmel die Ranken belebt, nichts Gutes im Schilde zu führen. Es ist fast durchweg eine Welt voll Gefahren, die da geschildert wird, ein Gemisch von Furcht und Mordlust, ein Verfolgen und Verfolgtwerden bis zum Erliegen durch die Mordwaffe oder den Zahn des Gegners.

Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich in den meisten dieser Szenen symbolische Bedeutung vermute. Der Beweis für die symbolische Bedeutung lässt sich indessen nur auf indirekte Weise erbringen, fehlt doch jede erklärende Beischrift. Es sei zunächst an die Ergebnisse erinnert, welche unsere Betrachtungen über das Verhältnis unserer Initialen zu den historischen Bildern in ihnen und zu den zoomorphen Formen lieferten. Es konnte da die Tendenz aufgezeigt werden, nach Möglichkeit eine Vermischung der Initiale mit dem historischen Bilde darin zu vermeiden, weiterhin zeigte sich, dass lineare und für die Füllung lineare und vegetabilische Elemente die Initiale bildeten, ihnen gegenüber traten die wenigen tierischen Bildungen ganz in den Hintergrund, vom S abgesehen waren es nur angesetzte Teile, welche in solche Formen gekleidet wurden. Unsere Initialen verhalten sich also ihnen gegenüber äusserst spröde und ablehnend. Ist es nun da wahrscheinlich, dass sich in einigen Handschriften ganz in entgegengesetztem Sinne eine Vorliebe für die Einstreuung decorativer Gestalten von Mensch und Tier finden sollte? Gewiss nicht. Müssen wir schon darum nach einer Bedeutung suchen, so können wir solche auch unter anderen Gesichtspunkten wahrscheinlich machen. Ich muss an das in dem Abschnitte über das Verhältnis der historischen Bilder zum Texte Gesagte anknüpfen; dort war eine Beziehung für 11 nachgewiesen. Es ergab sich zugleich, dass diese Beziehung (in

geistiger Hinsicht) einem französisch-englischen Vorbilde entlehn sein musste, sogar in formeller Beziehung fand sich ein Berührungspunkt. Das Bild mit dem nackten Petrus vor Ps. 68 konnte nicht genügend aus der Textbeziehnung erklärt werden, es war unverkennbar noch ein Vorbild aus der Gruppe der Psalterien mit Wortillustration im Spiele. Von Bedeutung ist nun, dass die nackte Gestalt, welche in II als „Petrus" sich fand, an derselben Stelle (vor Ps. 68), aber nicht in historischem Bilde, sondern als namenlose Initialfigur in IV wiederkehrt. Die Gestalt findet in IV nur im D Ps. 101 (s. o., Ö.; vgl. auch die Abb.) ihres gleichen, denn von ornamental verwandten Drachen abgesehen, haben wir dort nur noch im B (Ps. I) Tierfiguren, welche symbolisch gedeutet werden können. Der nackte Jüngling verdankt seine Entstehung wohl ebenfalls einer Anregung von Seiten eines Bildes, wo dem Text entsprechend ein nackter Mann vom Wasser bedroht wurde, nur dass hier anstatt des Wassers ein Drache eingeführt wurde, also die Beziehung eine entferntere ist. Werden wir also auch hier wieder auf Handschriften nach Art des Albanipsalters hingewiesen, so werden wir in der symbolischen Erklärung der Initialfiguren durch eine erweiterte Vergleichung mit den ebendort sich findenden mit der Erklärung versehenen Initialfiguren bestärkt. Ich nenne zunächst die verschiedenen Kämpferpaare, besonders im B und Q in II. Zwei aufeinander lossprengende Reiter finden sich über dem B des Albanipsalters, dann unterhalb des B in den Psalterien Lat. 10435 der Nationalbibl. in Paris und Class. I. Cod. 77 der Marciana in Venedig (Ende XIII. Jahrhunderts, der erstere wohl in Artois,[1] der letztere in England entstanden), dessen Hauptinitialen zum Teil Wortillustrationen nach Art des französischen Schema haben. Im Albanipsalter ist der Sinn der Darstellung, welche gewissermassen den ganzen Inhalt des ersten Psalms in ein Bild fassen soll, lang und breit durch Beischrift auseinandergesetzt; der Kern der Erklärung ist nach Goldschmidt (S. 50): „Der leibliche Kampf der beiden Krieger, den wir vor uns sehen, soll uns erinnern an den geistigen Kampf, den wir beständig gegen das Böse zu kämpfen haben. Zu den Erscheinungen, die wir

[1] Vgl. Delisle: »Livres d'images, Histoire littéraire de la France XXXI.« S. 279.

„corporaliter“ an ihnen wahrnehmen, sollen wir die „spiritualiter“ entsprechenden in uns aufnehmen und beherzigen“. Ueber die allgemeine Verbreitung des Gedankens und derartiger Darstellungen vgl. Goldschmidt ebenda. Im Q II (s. die Abb.) knüpft wohl die Darstellung eng an den Text an: Quid gloriaris in malitia tua, qui potens es iniquitate, die beiden Pferde stehen auf Drachen! — Wichtig ist für uns die von Goldschmidt gezogene Consequenz für die Auffassung verwandter Bilder. „Der äusserliche leibliche Vorgang, der dem Illustrator durch einen Psalmenvers angedeutet war, wurde von ihm dargestellt, nicht in der Meinung, damit den Sinn des Psalms erfasst, sondern nur das Bild „corporaliter“ festgestellt zu haben, zu dem der Beschauer sich seinen Fähigkeiten gemäss den entsprechenden geistigen Vorgang „das spiritualiter“ zu vergegenwärtigen hatte.“ Auf diesem Wege gelangen wir dahin, für die übrigen Initialbildchen die richtige Deutung zu finden; jedenfalls dürfen wir annehmen auf dem richtigen Wege zu sein, wenn wir auf symbolischen Sinn schliessen; so werden wir in der nackten, auf dem drachenähnlichen Tiere reitenden Gestalt (B II) das Bild erkennen dürfen, „wie die Leidenschaft in Gestalt einer Aspis den Sünder davonträgt“ (Goldschmidt, S. 54). Die Bedeutung ist hinreichend gesichert durch das Initialbild des Albanipsalters (Ps. 57, v. 5 furor illis (sc. peccatoribus) secundum similitudinem serpentis . . . .) (Beispiele der Darstellung bei Goldschmidt, S. 54 ff.). Den so häufigen Kämpfen eines Mannes mit einem Drachen dürfte im Grunde etwa derselbe Sinn innewohnen, wie den kämpfenden Rittern: der Drache muss natürlich das böse Princip versinnbildlichen, der Gegner das gute. In veränderter Form erscheint der Gedanke in dem Bilde des Bogenschützen, der nach einem Vogel zielt. Der erstere bedeutet den peccator, der letztere den beatus, wenn wir einer Initiale des Albanipsalters (Ps. CXI, Goldschmidt S. 60) folgen. Hier ist nicht mehr von Kampf die Rede, sondern von der Verfolgung des wehrlosen Guten durch den Bösen, ein Gedanke, der auch im Bilde des Adlers, der dem kleinen Vogel nachstellt, verkörpert ist, wie in dem Lamme, das der Löwe überfällt oder in dem Hasen oder Hirsch (II), den die Hunde hetzen. Und auch da, wo wir einzelne Tiere in den Ranken finden, ohne dass sie zu einander in Beziehung gesetzt sind, werden wir in ihnen die

beiden Gegensätze zu sehen haben, die Vögel, das Lamm stehen für die Guten, die Raubtiere und die Hunde für die Bösen: vielleicht so auch die beiden nackten Gestalten in den oberen Ecken neben dem Q (Ps. 51 I), denen der Kampf mit dem Drachen unten gegenübergesetzt ist.

Es wird demnach im allgemeinen der symbolische Sinn der Initialgestalten nicht in Zweifel gezogen werden können. Indessen ergab sich keine enge Beziehung zum Texte der Psalmen, der Sinn war ein ziemlich allgemein gehaltener, das Grundthema der Gedanke des vom Bösen verfolgten Guten. Da aber formelle Zusammenhänge mit Psalterien mit Wortillustrationen nicht fehlten, so dürfen wir wohl mit einiger Gewissheit behaupten, dass die Anregung zur Ausgestaltung unserer Initialen von dieser Seite gekommen ist. Das Eigenartige der Abwandlung liegt in der Verallgemeinerung der Darstellungsthemen. Mit dieser Entfernung von der Gebundenheit der Wortillustration geschieht aber auch ein grosser Schritt zum Genrehaften hin, und ich wage nicht zu behaupten, dass die symbolische Bedeutung immer gewahrt ist; ja die Freude, unter dem Deckmantel des religiösen Sinnes eine solche Fülle von sittenbildlichen oder phantastischen Gestalten anzubringen, dürfte die wahre Triebfeder gewesen sein, sie so zu häufen. Sie gehören in künstlerischer Hinsicht zu den freiesten und ungebundensten Schöpfungen unserer Maler, in denen sich der Blick für das Leben am deutlichsten offenbart. Ob nun auf diese Weise unter die Initialgestalten auch solche eingedrungen sind, die nicht nur nicht symbolisch gedacht sind, sondern nicht einmal sich in denselben Vorstellungskreisen bewegen — muss dahingestellt bleiben.

Besonders wichtig erscheint in der Hinsicht der Pflüger im B (I). Die symbolische Deutung liegt jedenfalls nicht auf der Hand, mag aber vorhanden sein, wenn hier nicht eine Gestalt der Monatsbilder ins Initial gezogen ist. Damit wäre denn allerdings nachgewiesen, dass der Zug zum Sittenbildlichen das Symbolische allmählich durchbricht und überwindet.

Der in England entstandene Albanipsalter verhalf uns zur Deutung und richtigen Beurteilung unserer Initialen. Es ist das eine Thatsache von tief einschneidender Bedeutung, schon die Betrachtung des Verhältnisses der Bilder zum Text, dann einzelne

iconographische Abschnitte nötigten uns zur Annahme westlicher, französischer oder englischer Einflüsse. Kann nun eine Handschrift ähnlich dem Albanipsalter der Träger dieser Einflüsse gewesen sein?

Es muss dies bezweifelt werden. Weder der Albanipsalter noch die nach demselben Prinzip illustrierenden Handschriften (vgl. Zusammenstellung bei Goldschmidt S. 16 ff.) kennen das Verfahren, an beliebig ausgewählte Psalmstellen anknüpfende Bildchen in die Initialen zu streuen, sie bringen vielmehr einzelne Bilder zu bestimmten Versen. Freilich findet sich die zusammenfassende Tendenz schon in dem Bilde der kämpfenden Reiter zu Ps. I im Albanipsalter, in ihm drückte der Schreiber den Hauptgedanken des ganzen Psalters und speziell des ersten Psalms aus, den Gegensatz des Guten und Bösen! Dasselbe Bild begegnete uns dann in zwei viel jüngeren aus Artois, bezw. England stammenden Psalterien wieder. Zweifellos tritt uns in diesen beiden Beispielen dieselbe Tendenz entgegen, wie in unseren Initialen, aber solche Beispiele scheinen in England und Frankreich nicht sehr häufig. In der Mehrzahl der Beispiele aus dem 13. Jahrhundert scheint die Tierwelt dekorativ oder scherzhaft gedacht zu sein. So z. B. in dem oft genannten englischen Psalter in München Clm 835, unter dessen vielen prächtigen Initialen namentlich das grosse B zahlreiche eingestreute Tierfiguren enthält. Reiner scheint der symbolische Charakter in dem ebenfalls schon erwähnten Clm 827, der in Frankreich entstanden sein dürfte. Eine Reihe seiner Initialen schliesst sich schon an das französische Schema an, ganz frei davon ist aber z. B. das B, da finden wir denn den kleinen harfespielenden König David, einen Hund, der einen Hasen verfolgt, einen nackten Jüngling auf einen Eber zustechend, zwei kentaurenähnliche kämpfende Ungeheuer und dgl. m. Noch reicher an solchen Darstellungen ist das B eines Psalters im Brit. Museum (Lansdowne 431), wohl englischen Ursprungs. (Abb. bei Humphreys, the illuminated books of the middle ages, London 1849).

Es sind dies zusammenhanglos herausgerissene Beispiele, sie sollen nur zeigen, dass es an Handschriften die zum Vergleich heranzuziehen sind, in Frankreich-England nicht fehlt. Wir müssen die Zusammenhänge nicht zu eng denken, wie bei der Auswahl

der historischen Initialbildern handelt es sich nicht um eine Nachahmung fremder Vorbilder, sondern eine Verarbeitung der Anregungen. Eine Aufnahme des in Frankreich im 13. Jahrhundert zur Herrschaft kommenden Initialbilderschemas hat in unserer Gruppe noch nicht stattgefunden, nur in IX und X ist in einer Initiale ein Anklang vorhanden. Anders in dem vielgenannten Clm 3900, an Stelle unserer symbolischen Gestalten finden wir in ihm aber eine Fülle decorativ — scherzhaft gedachter Figuren.

Es sind das nur Andeutungen über den Verlauf einer Entwickelung, der im Einzelnen nachzugehen eine nicht nur der lohnendsten, sondern auch der reizvollsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunstgeschichte ist. Freilich sind auch die Schwierigkeiten, die ihrer Lösung im Wege stehen, ausserordentlich grosse. Sie kann nicht vorgenommen werden, ehe nicht die Gruppierung der Handschriften nach Ort und Zeit des Entstehens im Allgemeinen vollendet ist. Wie weit wir davon z. Z. noch entfernt sind, braucht nicht ausgeführt zu werden. Die obigen Andeutungen lehren, wie wenig etwa eine Entwicklung eines beschränkten Gebietes verfolgt werden kann, da die Wechselwirkung entlegener Gegenden den Verlauf der Entwicklung an vielen Stellen durchbricht.

Die Grundzüge der Entwicklung der Initialornamentik vom frühen zum hohen Mittelalter hat Vöge „vermutungsweise" in seinem Abschnitte: „Bild und Ornamentik in ihren Zusammenhängen" (a. a. O. S. 363 ff.) zu skizzieren versucht. Der leitende Gedanke seiner Ausführungen ist etwa der, dass infolge der Herstellung von Bild und Ornamentik durch eine und dieselbe Hand sich allmählich ein Prozess gegenseitiger Durchdringung vollzieht, das Bild wird ornamentaler, die Ornamentik bildgemässer. Unzweifelhaft liegt darin der Schlüssel zur Erklärung vieler Eigentümlichkeiten der Malerei des hohen Mittelalters. Wir werden im Folgenden noch wiederholt Gelegenheit haben, den ornamentalen Charakter unserer Bilder zu betonen. Für die Initialornamentik beweist die Richtigkeit des Satzes nichts besser als eine Vergleichung der Initialen etwa der Vöge'schen Schule mit denen der unsrigen. Vöge nennt (S. 344) für seine Schule die ganzseitigen Zierblätter ganz besonders charakteristisch: grosse goldene mit blau und grün gefüllte Initiale auf purpurnem

Grunde, von breiter Bordüre umfasst. Diese Art der Initialbildung ist für das frühe Mittelalter charakteristisch (Vöge S. 368), ebenso wie für das hohe Mittelalter die „in bunten Deckfarben gehaltene, auf goldener Fläche ruhende" Initiale. Im 13. Jahrhundert ist freilich der Kampf noch nicht entschieden, noch in unserer Gruppe fanden wir die goldene Initiale auf farbigem Grunde — freilich nicht auf dem charakteristischen blau und grün geteilten Grunde, ein anderes besonders glänzendes Beispiel für das lange Nachleben der alten Initialen im Psalter A II 47 in Bamberg. Wir kommen auf die Handschrift später zu sprechen, in ihr stehen ein alter und ein neuer Bildstil ebenso schroff sich gegenüber, wie ein alter und ein neuer Initialstil. Die Mehrzahl der Initialen steht noch golden auf blauem und grünem Grunde, die Minderzahl, aber die drei wichtigsten, zu Ps. 1. 51. 101, stehen in Deckfarben auf Goldgrund. Jedenfalls ist im 13. Jahrhundert die farbige Initiale auf Goldgrund vorherrschend. Es liegt darin ersichtlich eine Anähnelung an die Bilder, wie für die Initialen wird auch für diese um 1200 der Goldgrund ganz allgemein vorherrschend; die Wandlung dringt vom Bild in die Initiale, wie umgekehrt die Initiale den blau und grün wechselnden Grund an viele Bilder abgegeben hatte (Vöge S. 367 f.).

Waren somit aber erst Bild und Initiale in der Behandlung hinsichtlich der Farben ganz gleich gestellt, standen beide in Deckfarben auf Goldgrund, so lag es nahe die Initiale als Bildrahmen zu gebrauchen. Wir konnten das Umsichgreifen dieser Manier in unseren Handschriften verfolgen, dabei enthüllte sich eine Eigentümlichkeit unserer Gruppe: sie machte den Initialkörper zum Bilderrahmen und unterdrückte die Füllung, an deren Stelle das Bild trat, gänzlich. Es verdient dies im Gegensatz zu anderen Handschriften des 13. Jahrhunderts hervorgehoben zu werden, welche das Bild auf die Initialfüllung legen, so dass es statt glatten Goldgrundes eine von Ranken und Blattwerk belebte Fläche zur Unterlage hat (z. B. Maihingen, Lat. I. 2. 4°. 23 und 24; Bamberg A II 47). Es ist das ein keineswegs glücklicher Versuch, die ornamentale, aber schon in der Technik der Gemälde, also in Deckfarben auf Goldgrund ausgeführte Füllung trotz der Einfügung eines Bildes beizubehalten. Geschickter löst die Aufgabe der Maler des Clm. 3900, er spart für die franzö-

sischen Initialbilder innerhalb seiner Initialfüllung ein Feld aus, sein Nachahmer, der Maler des Melker Psalteriums lässt aber bei beschränkterem Raum und Mitteln die ornamentale Initialfüllung ganz fallen.

Eine Verschmelzung des Initialkörpers mit Figuren oder Gegenständen des eingeführten Bildes findet natürlich ebensowenig statt, wenn die Füllung beibehalten wird oder nicht. Die bewusste Scheidung zwischen bedeutungslosem Ornament oder Buchstabenkörper und dem bedeutungsvollen Bilde wird also festgehalten. Wir erkannten das recht deutlich an der Art und Weise, wie die symbolischen Darstellungen in I bis V eingestreut waren, auch sie blieben von der Initiale geschieden, nur dass sie nicht wie die Bilder die Initialfüllung ausschlossen. Insofern nahmen sie eine Mittelstellung zwischen dem ins Initial gestellten Bilde und den wenigen zoomorphen Elementen in der Initialbildung ein.

In anderen Schulen gestaltete sich das Verhältnis der Bilder zur Initiale freilich ganz anders. Dort gehen sie eben ganz in einander auf, nicht gerade, dass die eine oder die andere Figur des Bildes an die Stelle des Initialkörpers tritt, doch so, dass die Initiale nicht mehr nur der Rahmen des Bildes ist und somit, ohne letzteres anzutasten, weggenommen werden könnte. Ich beschränke mich Clm 16002 aus St. Nikolaus bei Passau und das Chronicon Zwifaltense minus in Stuttgart als hervorragende Beispiele zu nennen.

Wir gingen in diesen Betrachtungen aus von dem Gegensatze zwischen der goldenen, auf blauem und grünem Grunde stehenden Initiale des frühen Mittelalters und der in Deckfarben auf Goldgrund ausgeführten Initiale des hohen Mittelalters. Wir erkannten nach Vöges Vorgang den Grund der Umbildung in der Durchdringung von Bild und Initiale und dies führte uns zu einem Blick auf die Entwicklung des Initialbildes. Es fragt sich noch, welche Veränderungen die Initiale nach ihrer ornamentalen Seite hin erlitt. Auch auf diese Frage lässt sich zur Stunde erst mit einigen Andeutungen antworten. Die Elemente unserer Initialen, Band- und Blattwerk sind seit altersher dieselben, nur das, was in Gold auf Farbe einen silhouettenhaften Charakter trug, nunmehr in Farben auf Gold einen plastischen Charakter annimmt.

Die in karolingischer Zeit so beliebte Füllung des gespaltenen Initialkörpers mit Ornamenten ist im 12. Jahrhundert noch zu belegen, im 13. Jahrhundert erinnern nur noch Striche und dgl. an den früheren Lieblingsplatz der Ornamente (vgl. Lamprecht, Initialornamentik, passim).

Auffallend reich ist in unseren Initialen die Vergitterung und Verflechtung des Bandwerks, es sind das Züge, welche gerade an frühmittelalterliche, karolingische, ja irische Initialen erinnern. Daraus erklärt sich wohl, dass Kraus (a. a. O. S. 22) durch die Initialen in VI an das schottisch-irische Geriemsel erinnert wurde. Es liegt nahe, an ein Wiederaufleben der alten Verzierungsweise zu denken, doch legen die gemachten Erfahrungen Vorsicht auf und lassen an ein indirectes Herüberkommen dieser Elemente denken, denn in der That finden wir dieses reiche Flechtwerk auch in einer Reihe der angezogenen englisch-französischen Handschriften des 12.—13. Jahrunderts.

Jedenfalls zeigt sich eine grosse Vorliebe für lineare Formen. Diese Neigung macht sich in der Initialfüllung gleichfalls bemerkbar. Es sind nicht Ranken, die sich dort ausbreiten und die Blätter tragen, sondern es sind S-Linien und Spiralen. An sich ist ihr Auftreten keineswegs etwas Neues (vergl. Lamprecht, Initialornamentik), nur ihre Vorherrschaft, das Ertöten des pflanzlichen Charakters ist neu. Bezeichnend für unsere Gruppe ist ihre Breite und die Enge ihrer Windungen, in anderen Schulen finden wir sie im 13. Jahrhundert spärlicher, loser und freier geschwungen, (z. B. Bamberg A II 47 zweite Hand, Clm 3900, Maihingen Lat. I 2, 4°, 24). Dafür ist in unseren Handschriften für reiche Abwechslung in der Musterung gesorgt, nirgends kann von einem Vorherrschen der nüchternen, sich concentrisch aufrollenden Spirale gesprochen werden, die schliesslich einer Reihe von concentrischen Kreisen ähnlich wird. Solche trockenen Bildungen z. B. in Clm 835 und Stuttgart Brev. 4° 125.

Mit der Ausdehnung der Spirale muss natürlich ein Zusammenschrumpfen des Blattwerks Hand in Hand gehen. Es beschränkt sich mehr und mehr auf ein grosses aus dem Ende der Spirale hervorgehendes Blatt. Wir beobachteten seinen krausen lappigen, weichlichen Charakter. Ausserhalb unserer Gruppe vollzieht sich um dieselbe Zeit oder wenig später eine gänzliche

Umbildung dieses Blattwerks, es entsteht das für den Mittelpunkt der Spiralwindungen so vortrefflich passende Blatt, welches aus einer Reihe straffer, lanzettförmiger Arme besteht, die von einem gemeinsamen Kerne ausgehend, sich radienartig verbreiten. Bezeichnend ist die Energie, mit der diese Arme die eingeschlagene Richtung innehalten und sich über und unter den Spiralwindungen hinbewegen, um sich erst am Ende umzuklappen, treffliche Beispiele in Clm 3900, Maihingen Lat. I. 2. 4⁰. 24. Freilich kann auch dieses Blatt demselben Erstarrungsprozess erliegen, wie die Spirale, in Clm 835 finden wir Beispiele, wo die Arme regelmässig, radienartig unter den kreisförmigen Linien der Spirale verlaufen.

Nach den Bemerkungen über die Entwickelung der linear-vegetabilischen Elemente noch einige Worte über die zoomorphen. Unsere Gruppe verwandte nur wenige tierische Bildungen an Stelle der linearen, der reiche Schatz an Tier- und Menschenbildern in den Initialen in I—V war in erster Linie symbolisch, nicht ornamental. Es ist dies auffällig, denn wenn wir rückwärts oder vorwärts blicken, finden wir eine reichere ornamentale Verwertung von Tier und Mensch. Im 12. Jahrhundert sind derartige Bildungen ganz gewöhnlich, ich erinnere nur an die Fülle von Phantasie, die auf die Initialausstattung z. B. der Zwifaltener mehrgenannten Handschriften verschwendet ist. Im 13. Jahrhundert finden wir in einer Reihe von Handschriften Anklänge an unsere symbolischen Gestalten, doch ist nirgends eine solche Bedeutung abzusehen und nirgends solcher Reichtum vorhanden. Eine Ausnahmestellung nimmt der so oft genannte prächtige Psalter, Clm 3900 ein, der zuerst das französische Initialbilderschema in Deutschland aufweist. Es sind nicht Tier- und Menschengestalten untermischt mit Drachen, welche die Initialen beleben, sondern ein Heer der seltsamsten Bildungen einer ausgelassenen Phantasie, und sogleich ergreifen diese eleganten Geschöpfe auch vom Initialkörper Besitz, Karyatiden finden sich, Mensch und Tier bilden oft in der wunderlichsten Zusammenstellung die Initiale. Da finden wir auf Pfoten gehende menschenähnliche Köpfe, einen fliegenden Fisch mit menschlichem Oberkörper, einen Kentaur, oben als Mensch mit einer Narrenmütze, unten als Raubtier gebildet, ein ander Mal ein ähnliches Pärchen als geflügelte

Greifen mit nacktem menschlichem Oberkörper, gekrönt mit einem Scepter in der Hand, das Weibchen durch langes Haar und die Brüste deutlich gekennzeichnet. Es liegt auf der Hand, dass solche Bildungen nicht aus der deutschen Entwicklung heraus erklärt werden können. An westlichem Einfluss ist um so weniger zu zweifeln, als wir ihn in den Initialbildern der Handschrift bereits oben gesichert haben. Bemerkenswert ist, wie wenig diese Gestaltenwelt Nachahmung gefunden hat. Wenigstens ist die Phantasie der Maler der Würzburger Bibel (fol. max. Nr. 9.), der Maihinger Psalterien Lat. I. 2. 4⁰, 23. 24, Handschriften, die, da dem Clm 3900 verwandt, hier zunächst in Betracht kommen, nicht so ausschweifend und übermüthig, sie knüpfen gern an die so beliebten Drachen, die Menschen als Karyatiden und dgl. an.

Es erübrigt noch einen Blick auf die Initialen zu werfen, mit denen die Psalmen unserer Handschriften beginnen, soweit sie nicht ausgezeichnet sind. Ihre Behandlung ist innerhalb jeder Handschrift im allgemeinen die gleiche; nur hat hier und da die Initiale von Psalm II einen ein wenig reicheren Schmuck erhalten, der dann wohl eine Angleichung an Psalm I bedeuten soll; so auch die Initialen der Cantica in II. Die allgemeine Behandlung ist am reichsten in II und III, in beiden Handschriften nähern sie sich, wie gesagt, denen der Hauptpsalmen, sie sind auf dem von einer roten Linie eingefassten Goldgrund farbig gemalt; bunte Ranken füllen den Innenraum, das Blattwerk ist hier vorherrschend, der enge Raum macht die ausgedehnte Verwendung der Spirale unthunlich, Tierformen (Drachen) sind selten verwandt. Im wesentlichen sind sie also nur Abwandlungen der grossen Initialen verkleinert und vereinfacht, nur dass sie, an keinen Bildrahmen gebunden, sich oft am Rande der Seite in die Länge ziehen. Dem gegenüber verwenden alle anderen Handschriften für die Psalmanfänge eine ganz anders geartete Initiale; dieselbe ist auf den Pergamentgrund gemalt, ihr Schmuck besteht aus dem ziemlich reichlich an den Buchstaben ansetzenden Blattwerk, welches aber grossenteils in kalligraphisches Schnörkelwerk übergeht, das dann die Blätter überwuchert. Für diese Buchstaben werden ausser Gold die vier Farben blau, rot, grün und gelblich (in V [a] auch hellviolet) verwandt, doch weichen die Handschriften darin von einander ab. Gold verwenden gar nicht IV und V, in den

anderen ist der Initialkörper golden; alle vier Farben sind in IV und VI verwandt, in den übrigen meist zwei, in I nur blau; die gelbliche Farbe dient meist nur zur Schraffierung des Blattwerkes.

Der Schriftcharakter der Handschriften entspricht durchaus der Ansetzung der guten Handschriften in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts: eine gewisse Eckigkeit, wie sie auch in den Bildern hervortritt, ist vielfach der Schrift eigentümlich, in IX—XII trägt sie durchweg einen plumperen, schwereren Charakter, in ihnen verschwindet auch das lange Schluss-S (ſ), welches in den ersten Handschriften etwa gleich oft wie das runde erschien, ganz, oder wird sehr selten. Bemerkenswert ist, dass in allen Handschriften der Text des Psalters fortlaufend, ohne Absetzung der Zeile am Ende eines Verses, geschrieben ist.

Die meisten Handschriften scheinen von nur einem Schreiber ausgeführt zu sein, doch sind meist die fast gleichzeitig eingetragenen Gebete von anderer Hand. Ueber die Frage, ob Schreiber und Maler dieselbe Person sind, lässt sich nichts Bestimmtes aussagen. Jedenfalls wurde der malerische Schmuck zu dem auch die Initialen gehören, erst nach Vollendung des handschriftlichen Teiles ausgeführt; unvollendete Handschriften, in denen die Bilder nur vorgezeichnet, sind nichts ungewöhnliches. Die Ausstattung geschah, wie wir aus solchen Handschriften ersehen, nach einem festen Plane; der Schreiber liess den Raum für die Bilder und Zierblätter leer, bemerkte aber am Rande den Gegenstand des Bildes, bezw. den Wortlaut der Zierschrift, oft sind diese Anweisungen in Form eines Befehls gegeben; es liegt also nahe an Arbeitsteilung zu denken; diese Vorvermerke geschahen mit heller Tinte, meist am äussersten Rande, sie sollten wohl beim Beschneiden der Handschrift wegfallen oder nach Fertigstellung ausradiert werden. Es ist sehr wohl möglich, dass eine textlich fertige Handschrift einem an einem anderen Orte wohnhaften Maler zur Ausmalung zugeschickt wurde.

Anhangsweise muss der Ornamentik gedacht werden, freilich kann von einer solchen kaum die Rede sein, ausser ein paar verzierten Nimben, einigen der Initial-Ornamentik entlehnten Stücken, kalligraphischen Schnörkeln und mehreren gemusterten

Säulenschäften und dergleichen bei der Architektur zu besprechenden Dingen kommen Ornamente fast gar nicht vor (vgl. die Abb.). Ich habe betont, dass diese Einfachheit eine ganz auffällige Erscheinung ist.

VII.

Stilistische Charakteristik.

Ich fasse unter der Ueberschrift „Stilistische Charakteristik" eine Reihe von Abschnitten zusammen, obwohl ich mir bewusst bin, dass Ueberschrift und Inhalt sich nicht völlig decken. Vöge (a. a. O. S. 284f.) hat ausgeführt, dass es ganz unmöglich ist, „bestimmte Dinge eines Bildes der iconographischen Forschung und Betrachtungsweise zu vindicieren, andere als nur künstlerischer Würdigung und Kritik zugänglich zu betrachten." „Künstlerisch ist Alles, soweit der Grad des Interesses an der Natur daran gemessen werden kann. So ist ein Gewandstück, Gestus, ein Gesicht sowohl Gegenstand künstlerischer wie iconographischer Betrachtungsweise; ohne weiteres ist klar, warum die letztere da unbedingt überwiegen muss, wo ein persönliches Verhältnis zur Natur nicht oder so gut wie nicht vorhanden ist." Mit diesen Worten ist der Kern der Sache getroffen. Es ist die Frage nach dem Verhältnis zur Natur, welche, je nachdem die Antwort ausfällt, der Untersuchung einen vorwiegend iconographischen oder stilistischen Stempel aufdrückt.

Vöge bestreitet ein Verhältnis seiner Künstler zur Natur fast ganz, und gewiss mit Recht. Trifft dies harte Urteil auch auf unsere Gruppe zu? Ja und nein, im Grossen und Ganzen zweifellos, im Einzelnen zuweilen gewiss nicht. Vöge hat gerade für die Miniaturmalerei des hohen Mittelalters eine noch stärkere Entfremdung vor der Natur behauptet, wenigstens in seinem schon berührten treffenden Ueberblick über die technische Entwicklung und die Zusammenhänge von Bild und Ornamentik darauf hingewiesen, dass die Malerei des hohen Mittelalters einen durchaus ornamentalen Charakter trägt.

Wäre somit der Prozess der, dass die Malerei des Mittelalters, anstatt mehr und mehr die Natur zu bewältigen, in orna-

mentalen Bildungen erstarrt? Dem widerspricht doch schon, dass der Gesamteindruck der hochmittelalterlichen Malerei jedenfalls ein beträchtlich naturwahrerer ist als der der frühmittelalterlichen. Der Widerspruch ist nicht unlöslich, er liegt tief im Wesen der mittelalterlichen Malerei begründet.

Kautzsch hat in seinen erwähnten „Einleitenden Erörterungen" das Verhältnis der mittelalterlichen Künstler zur Natur einer umfassenden Betrachtung unterzogen. Er wirft die entscheidende Frage auf, „stellte sich das Mittelalter die Aufgabe, die Aussenwelt abzubilden im eigentlichen Wortsinne." Kautzsch's Antwort ist eine verneinende. Wir können seinen Ausführungen nur das Wesentlichste entnehmen. Er geht aus von der Beobachtung naturwidriger Einzelheiten oder jeder Anschauung widersprechender Anordnungen in mittelalterlichen Darstellungen verschiedenster Zeiten und Techniken. Er fragt, warum bis um 1350 kein Künstler auch nur den Versuch machte, eine Stadt, einen Innenraum so zu zeichnen, wie sie sich dem Auge darstellen, und warum wieder bis auf diese Zeit gar nicht daran gedacht wurde den Dingen, die ihnen zukommende Farbe zu geben. Es lassen sich unzählige derartige Beobachtungen machen: sie treffen nach Kautzsch im wesentlichen für die Zeit bis um 1400 zu. „Die allmählige Befreiung der Geister in den Werken der spätmittelalterlichen Malerei können wir nicht deutlich verfolgen, vielmehr behaupten die Grundlagen der eigentlich mittelalterlichen Malerei bis um 1400 ihre Geltung, werden dann aber rasch, wie mit einem Schlage bei Seite geschoben."

Die Erklärung dieser Thatsachen sieht Kautzsch in der Auffassung der Kunst von Seiten der mittelalterlichen Künstler. Er „sah in der Nachahmung der Natur weder den Zweck seiner Schöpfung noch auch nur eine unerlässliche Vorbedingung für deren Wirkung. Er zeichnete seinen Gegenstand nicht nach, sondern übertrug ihn in eine andere Sprache. So ward ihm die Darstellung zu einer Welt für sich, nicht ein Abbild, sondern ein Symbol!" Es liegt auf der Hand, das diese Anschauung uns das Verständnis mittelalterlicher Malereien sehr wesentlich erleichtert, unser Werturteil oft von Grund aus umändern muss. An dem Massstab der Naturähnlichkeit gemessen wird selten ein mittelalterliches Bild bestehen, legen wir den Massstab bei Seite, sehen

wir in dem Dargestellten nur Symbole, so kann trefflich und zweckentsprechend erscheinen, was uns vorher unsinnig oder lächerlich vorkam.

Es ist das Verdienst Kautzsch's seine Anschauung zusammenhängend und grundsätzlich ausgeführt zu haben, an vereinzelten Aeusserungen in demselben Sinne fehlte es auch vor ihm nicht. (vgl. Kautzsch S. 10 Anm.) Es bleibt die Aufgabe, ein umfassendes Denkmälermaterial unter diesen Gesichtspunkten zu betrachten und namentlich das Verhältnis zur antiken und zur byzantinischen Kunst zu untersuchen. Gerade die letztere verlangt wegen ihres engen Zusammenhanges mit dem Altertum einerseits und ihres vielfachen Einflusses auf das Abendland andererseits eine sorgfältige Berücksichtigung.

Jedenfalls gilt Kautzsch's Anschauung für die Miniaturmalerei des hohen Mittelalters in Deutschland, gleichmässig für Federzeichnungen und Deckmalereien. Sie verhilft uns wesentlich, den ornamentalen Charakter dieser Malereien zu erklären. Wo nur ein gegenständliches Interesse vorlag, dem Beschauer vor Augen zu führen, da und da steht ein Haus, ein Baum, da sind Felsen, konnten die Formen ein phantastisch-ornamentales Gepräge bekommen und doch ihre Aufgabe erfüllen, solange nur eben der Gegenstand als solcher zu erkennen war. Lag die Aufgabe vor, einen bestimmten Gegenstand, sagen wir eine Palme, darzustellen, so kleidete sich auch das Symbol in viel naturähnlichere Formen. Aber gerade das gewählte Beispiel lässt uns das Verhältnis des mittelalterlichen Malers zur Natur in eigentümlichem Lichte erscheinen. Ziemlich naturähnliche Palmen sind häufig in mittelalterlichen Bildern (vgl. Vöge, a. a. O. S 336) und doch wird man mit Recht zweifeln dürfen, dass die betr. Maler je eine Palme gesehen haben. Die scheinbare Naturbeobachtung erklärt sich also als Nachahmung von Vorlagen, die „aus einer der Natur näher stehenden Kunstepoche herübergerettet sind."

Fast jeder unserer iconographischen Abschnitte hat uns auf den ungeheuren Druck der Tradition im Mittelalter hingewiesen, in den stilistischen Abschnitten werden wir dieselbe Beobachtung machen. Nun geht die Ueberlieferung aber in Zeiten zurück, welche der Natur ganz anders gegenüber standen, als das hohe Mittelalter. In ungezählten Bächen ergossen sich die Wasser

antik-altchristlicher Ueberlieferung und wenn sie auch im Laufe der Zeiten mehr und mehr getrübt wurden, so erfuhren sie wieder von Byzanz, wo der Zusammenhang mit dem Altertum so viel weniger gestört war, eine Auffrischung. In tausend Fällen gehen Dinge, in denen eine lebhafte Naturbeobachtung vorzuliegen scheint, nur auf so viel bessere Vorlagen zurück. Namentlich in der karolingischen und noch in der ottonischen Kunst lässt sich das erkennen. Doch allmählich vollendet sich die Umformung der Ueberlieferung in mittelalterlichem Sinne; wo anders aufgefasste Vorlagen vorhanden waren, wurden sie mit Bewusstsein umgestaltet.

Nur unter diesem Gesichtspunkte wird verständlich, warum bei der lebhaften Einwirkung byzantinischer Darstellungen der Geburt oder Taufe Christi in deutschen Miniaturen nie der weiträumige Charakter der Vorlage, ihre weite Landschaft, aufgenommen wird. Hier genügen wenige Symbole, einige Felsblöcke, um dem Beschauer zu vergegenwärtigen, wo die Handlung sich abspielt. In diesem Verhalten dem Vorbilde gegenüber liegt eine Abwendung von der Naturwahrheit, und wie sie hier in der ganzen Composition auftritt, so lässt sie sich auch im Einzelnen belegen. Und doch vollzieht sich nebenher auch der umgekehrte Prozess, eine Annäherung der Bilder an die Erscheinungswelt des Künstlers. Unerlässlich musste sie zunächst in allen Aeusserlichkeiten eintreten; wo Gestalten aus der Zeit des Malers verlangt waren, konnte man sie nicht in antike Tracht stecken, einen Fürsten der Zeit nicht als römischen oder byzantinischen Consul oder Kaiser auftreten lassen. Und ebenso verlangte die Deutlichkeit eine Wiedergabe der Trachten der Geistlichkeit, der Krieger u. dgl. mehr. Wenn wir noch hinzuziehen, dass in manchen Fällen auch in Architektur und Pflanzenwuchs der Anschluss an die Aussenwelt geboten war, so begreifen wir, welche Fülle von neuen Elementen jederzeit in die Malerei eindringen musste. Die nicht biblischen Bilder wurden natürlich am stärksten davon betroffen, in Sonderheit, soweit sie das Leben der eigenen Zeit schildern, aber auch an den biblischen konnten die Wandlungen nicht spurlos vorüber gehen. Ja selbst Bilder, in denen man ein besonders zähes Festhalten an der Tradition erwarten könnte, wie Monats- und Tierkreisdarstellungen, werden ganz zeitgemäss um-

geformt. Erst zuletzt wagt man sich freilich an Gestalten wie Christus, Maria, die Apostel, erst im 13. Jahrhundert wird die antike Gewandung der Jünger häufiger durchbrochen, zunächst mit kleinen Aenderungen, aber man bedenke, welche Kühnheit dazu nötig war, an der unerschütterten Ueberlieferung zu rütteln!

Das Ergebnis dieses Prozesses ist, dass Bilder, namentlich des 13. Jahrhunderts, für welche keine alten Vorlagen in Geltung waren oder deren Charakter nicht durch eine geheiligte Tradition bestimmt wurde, nach der äusserlich gegenständlichen Seite hin im grossen und ganzen den Charakter ihrer Zeit tragen, aber eine grundlegende Veränderung des Verhältnisses des Malers zur Natur hat darum nicht stattgefunden, nur die Symbole der Darstellung haben eine andere Gestalt angenommen. Weder die ganze Composition noch ihr einzelner Bestandteil will ein Abbild der Wirklichkeit sein, die Figur in Zeittracht wird denselben ornamentalen Gesetzen unterworfen, wie die traditionelle und namentlich das Beiwerk, Gebäude und Pflanzen sind eben nur als Andeutungen zu verstehen, wenn auch vielleicht eine Einzelheit, ein Fenster oder ein Blatt an in der Wirklichkeit bestehende Dinge erinnern.

Diese Erwägungen gelten in gleichem Masse für Deckmalereien und Federzeichnungen, es sei dieser Gegensatz zu Janitscheks Auffassung nochmals betont. Wenn Janitschek glaubt, dass man mit der Technik sich zugleich von den Vorbildern frei gemacht habe und so neu schaffend, notgedrungen Fortschritte gemacht habe, so ist das leicht zu widerlegen. Ein biblisches Scenenbild ist in Federzeichnung genau so traditionell wie in Deckmalerei, ich erinnere an Vöges Urteil über das Salzburger Antiphonar, und andere Darstellungen sind in Deckmalerei ebenso naturwahr wie in Federzeichnung, ich verweise etwa auf die Kämpfergruppen unserer Initialen oder unsere Widmungsbilder.

Den Höhepunkt der Entwicklung des sogenannten nationalen Federzeichnungsstils, bezeichnen die illustrierten Handschriften deutscher Dichtungen. Ich habe im technischen Abschnitte ausgeführt, warum sie in Federzeichnungen ihren Schmuck erhalten haben. Nach Janitschek müssten ihre Bilder doch der Natur wesentlich näher stehen als etwa unsere Deckfarbenbilder. sind sie doch ohne jeden Druck der Tradition und der Technik ent-

standen. Und im Aeusserlichen ist dem auch scheinbar so, Trachten und Rüstungen sind die der Zeit, das brachte der Gegenstand mit sich. Es ist das in den wenigen in Vergleich zu stellenden Bildern unserer Handschriften nicht anders, nur dass dort der ganze Schmuck der Handschriften so gehalten ist. Im Wesen der ganzen Naturauffassung ist dadurch keine Veränderung vor sich gegangen, dagegen brachte der Text der Dichtungen einen Fortschritt nach der Seite der Seelenschilderung hin mit sich: „die Entdeckung der Natur der Seele mit der Fülle von Stimmungen und Regungen nahm für die Malerei schon jetzt ihren Anfang“ (Janitschek, a. a. O. S. 106). Kautzsch (a. a. O. S. 16) erkennt den doppelten Ursprung dieser Seelenschilderung in der Malerei: „einmal als vor allem beliebter Bestandteil der Stoffe selbst und dann als Mittel zu deren Verdeutlichung.“

Gerade diese Verdeutlichung des dargestellten Gegenstandes musste dem Künstler ganz bedeutende Schwierigkeiten machen. Der Stoff zwang ihn, Scenen zu gestalten „für die kein Schema fest stand, und deren nicht so wenige, so wohlbekannte waren, dass das blosse Beisammensein bestimmter Personen und einiger Symbole sofort den dargestellten Gegenstand hätte erraten lassen. Wenn ein begabter Zeichner nun die Eneide, Konrad von Scheiern die Theophiluslegende illustrierte, wie sollten sie auf Verständnis zählen, wenn nicht sorgfältiger berechnete Anordnung, lebendigere Bewegung und Effectäusserung das blosse Nebeneinander der Gestalten zur handelnden Gruppe erhob, die Scene psychologisch erläuterte.“ Genug so viel neue Schwierigkeiten, wie neue Aufgaben, es liegt ausserhalb unseres Themas das zu verfolgen. Dagegen muss hier nachdrücklich betont werden, dass dieses Wohlgefallen an der psychologischen Seite der Geschehnisse sich nicht ausschliesslich in den Dichterillustrationen bemerkbar macht. Als ein allgemeines Bedürfnis der Zeit durchsetzt es auch, natürlich in bescheidenerem Masse, die biblischen Scenenbilder. Ich erinnere an manche Beobachtungen aus den iconographischen Betrachtungen. Aufkommen und Verbreitung namentlich manch psychologisch fein beobachteter Züge in den Madonnenbildern, des herzinnigen Verhältnisses zwischen Mutter und Kind, ein Umstand, dessen Bedeutung nur im Vergleich mit den italienischen Madonnen der Zeit recht gewürdigt werden kann. Solche Vertiefung des Ausdrucks liess sich

an verschiedenen Stellen nachweisen, es sind das keineswegs vereinzelte Beispiele. Da treffen wir in der traditionellen biblischen Deckmalereien dasselbe Streben wie in den weltlichen Federzeichnungen.

1. Die Gestaltenbildung.

A. Christus, Maria, die Engel, Apostel, Johannes der Täufer.

Christus.[1]

Der Christustypus[2] ist in allen Handschriften durchweg der eines kräftigen bärtigen Mannes. Der bartlose Christus, der in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst vorherrscht, findet sich nur in einigen Initialbildern in X, da diese Handschrift aber zu den jüngsten und rohsten der Gruppe gehört, und für die Darstellung Christi um jene Zeit allgemein der bärtige Typus angewandt wurde, so können die bartlosen Christusbilder in X nur noch als Curiosa Anspruch auf Beachtung erheben. Die Gewandung ist die übliche: ein langes Untergewand und darüber ein Mantel, der einzige Schmuck zuweilen ein Streif am rechten Oberarm oder Manchetten am Hemde, welches unter dem Gewande vorkommt, vereinzelt ein Streif am Mantel. Erst die jüngsten Handschriften modernisieren die traditionelle Gewandung etwas, es kommt ein Besatz um den Halsausschnitt herum vor (IX) oder das Gewand wird vor der Brust dreieckig eingeschnitten und seitlich umgeschlagen, so dass eine Art Umlegekragen entsteht (Kreuztragung XI). Die Färbung der Kleidung ist durchweg dieselbe, das Gewand steht zwischen weiss und blau — es hat die häufige in den Lichtern ins weisse, in den Schatten ins blaue fallende Farbe — der Mantel ist rot. Ausnahmen

---

[1] Für diesen und die ff. Abschnitte sei ganz besonders auf die zahlreichen, dem Buche beigegebenen Abbildungen hingewiesen, auf die nur hie und da im Texte Bezug genommen werden kann.

[2] Das Christkind erhält einen jugendlichen Kopf. mit kurzem meist in der Mitte etwas in die Stirn fallendem Haar, nur bei den thronenden Madonnen der Anbetung in IV und V hat es lang herabwallendes Haar.

kommen natürlich vor, namentlich in II, wo das Gewand auch gelbe, grüne oder braune, der Mantel blaue, grüne oder braune Farbe annimmt. Fast durchgehend abweichende Farbengebung finden wir nur in V, das Gewand schwankt zwischen weiss, blau, braun und grün, der Mantel zwischen blau, braun und rot.

Um den Kopftypus unserer Gruppe näher kennen zu lernen, gehen wir am besten von dem Brustbild in VI_1 (vgl. Abb. 94) aus, der Künstler hat hier einen Versuch gemacht, über das Uebliche weit hinauszugehen, Brustbilder in Seitengrösse sind der deutschen Miniaturmalerei der Zeit fremd, ausser diesen sind mir keine Beispiele bekannt geworden. Der Versuch kann nicht als ein glücklicher bezeichnet werden: die Zeichenweise des Miniaturmalers drängt sich unangenehm auf: der Kopf erscheint als eine Vergrösserung eines der Miniaturköpfe und wirkt dadurch steifer und fast roher. Das Gesicht ist ein länglich-volles, umrahmt von einer breiten Haarmasse, die über der Stirn gescheitelt ist und dort einige Härchen ins Gesicht fallen lässt, das Haar liegt wellig und fällt in Locken im Nacken herab. Die Nase ist länglich, gerade und schmal, die Striche, welche die Augenbrauen vorstellen, sind flach geschwungen und gehen in die Nasenlinien über. Zwei von der Nasenwurzel ausgehende Bogenlinien deuten eine kräftige Wölbung der Stirn über den mandelförmigen Augen an. Die Oberlippe zeigt nur geringen Bartwuchs, kräftiger ist der Vollbart, welcher am Kinn in zwei rundlichen Zipfeln herabfällt, an den Seiten aber glatt und ziemlich kurz gehalten ist. Dieser Christuskopf stimmt im wesentlichen überein mit dem Kopfe Gott Vaters in den Dreieinigkeitsbildern in I und II (vgl. die Abb.), doch sind dort die Formen des Bartes und der Gesichtszeichnung ein wenig andere: Der Schnurrbart tritt noch mehr zurück, der Vollbart umzieht gleichmässig länglich in Rundungen das Kinn, die Augenbrauen entwickeln sich nicht in freiem Schwunge aus den Strichen, welche die Nase bebezeichnen, sondern setzen schärfer ab, auch die Härchen, welche in die Stirn fallen, fehlen hier. Die Wölbung der Stirn über den Augen findet sich nur in I, auch da stark abgeschwächt. Der Gesammteindruck ist somit ungefähr derselbe, die Abweichungen im einzelnen sind ziemlich stark.

Die drei Beispiele waren Christusköpfe an Stellen, wo die Maler einen besonderen Nachdruck auf sie legen mussten und sie

ganz in Vorderansicht geben konnten, in den Handschriften I bis IV ist der Typus durchweg angewandt, nur meist mit einer Neigung zur Vereinfachung; in den oben bezeichneten Verschiedenheiten zeigt sich durchweg ein Hin- und Herschwanken, so dass hie und da eine Annäherung an den Barttypus von VI_1 vorkommt oder dgl. Sind die Köpfe nicht ganz en face gesehen, so findet sich zuweilen eine leichte Biegung der Nase, indem der Rücken gegen die Spitze hin etwas vorspringt. Ein fast durchgehender Unterschied ist der, dass II die glatte Stirn beibehält, in den anderen Handschriften, namentlich I und III die Wölbung angedeutet wird.

In den Handschriften der zweiten Reihe nimmt der Kopf mehr und mehr eine länglich breite Form an, die lange feingeschnittene Nase macht einer kürzeren sehr kräftigen und derben Platz, der Zusammenhang der Linien der Augenbrauen mit denen der Nase fällt dadurch weg. Durch stärkere Betonung der Locken erhalten Haar und Bart einen mehr krausen Charakter. Der Gesammteindruck des Kopfes wird ein sehr lebhafter, verliert aber den Charakter der Wohlproportioniertheit und vornehmen Eleganz von II. Er ist in jeder Hinsicht derb, ja grob zu nennen.

Im Gegensatze dazu ist für den Christuskopf in IX und XI das Zurücktreten des Haares und Bartes bezeichnend; das Haupthaar nimmt an Bedeutung ab, der Bart wird zu einem Streifen, der das Gesicht umrahmt, die Nase ist meist leicht gebogen, ohne Zusammenhang mit den Augen. Die Stirn wird in IX mit ausserordentlich schroffer Modellierung versehen durch zwei im spitzen Winkel über der Nasenwurzel zusammenlaufende Linien. Solche Gliederung der Stirn fanden wir schon in Handschriften der ersten und zweiten Reihe, hier aber ist, was dort leise angedeutet, stark übertrieben.

V folgt den Handschriften erster Reihe auch in der Aufnahme des Christustypus, wie dies nach ihrer iconographischen Stellung nur zu erwarten war; doch ist die Zeichnung eine so schematische, dass der Typus kaum wieder zu erkennen ist. VI_3 erinnert an die Typen der ersten und zweiten Reihe, doch sind die Proportionen ein wenig verändert, die Nase ist ziemlich kurz, der Bart spärlich.

Besondere Beobachtung verdient die Haarfarbe Christi, weitaus am häufigsten findet sich grau, in I und III stellenweise dem Schwarz zuneigend. Schon in II tritt daneben ein brauner, zum Teil fast dem Blonden zuneigender Ton auf, die übrigen Handschriften bevorzugen aber meist einen grauen oder graubraunen Ton; vielfach wird er auch ins Grüne gebrochen (so schon in VI_1, besonders in IX, XI, auch in X). Eine feste Scheidung zu ziehen, ist unmöglich, da derselbe Maler in verschiedenen Bildern verschiedene Töne zur Anwendung brachte; doch lässt sich so viel sagen, dass den Handschriften erster Ordnung der graue, oft dem Schwarzen sich nähernde Ton zusagt, den übrigen mehr Mischtöne aus Braun, Grau, Grün. Eine merkwürdigen Teilung ergibt sich für IX: Christus hat dort in den Vollbildern immer grünbraunes Haar, in den Initialbildern dunkelbraunes; die Erklärung muss aus der Arbeitsweise, des bezw. der Künstler gesucht werden, denn das dunkelbraune Haar findet sich überhaupt nur in den Initialen. Entweder malte diese eine andere Hand oder der erste Maler mit einer anderen Farbe vor oder nach Vollendung aller Vollbilder.

Es ergiebt sich also keine prinzipielle, aber eine starke stilistische Verschiedenheit zwischen den Christustypen der drei Reihen. Am schärfsten tritt der Gegensatz zwischen der ersten und zweiten zu Tage; die dritte nimmt eher eine Mittelstellung ein. Aeussere Einwirkungen sind dabei unzweifelhaft im Spiele, der Typus der ersten Reihe steht unter byzantinischem Einflusse, während derselbe der zweiten und dritten Reihe mit der Unbehülflichkeit der Formensprache des Künstlers mehr selbständig ist. Am deutlichsten erscheint das byzantinische Element etwa auf dem Taufbilde in I (Abb. 14), dann weiterhin in I, weniger in III, IV und II. Die Verwandtschaft fällt schon auf, wenn wir die Charakteristik lesen, welche Brockhaus (a. a. O. S. 99 ff, vgl. auch Dobbert, a. a. O. 211 ff.) vom byzantinischen Christustypus giebt, wenn er das langgezogene Gesicht, die der Natur gegenüber verfeinerten Gesichtszüge, die schmale, gerade Nase, den eher zu kleinen Mund, das volle Haar und den mässigen Bart erwähnt.

Die Schwierigkeit, den byzantinischen Einfluss festzulegen ist darum eine so grosse, weil der bärtige Christustypus der abendländischen Kunst des hohen Mittelalters überhaupt grösste Verwandt-

schaft mit dem byzantinischen hat. Seine allgemeine Verbreitung datiert freilich erst vom 12. Jahrhundert ab, der Zeit, wo der jugendliche Typus ausser Gebrauch kam. Eine genauere Vergleichung zeigt nun aber, dass unser Christustypus mehr Aehnlichkeit mit dem byzantinischen als mit dem deutschen etwa des 12. Jahrhunderts hat. Die Unterschiede liegen natürlich nur in Einzelheiten der Anordnung und in dem Stilgefühl, das den Künstler leitete, sind darum kaum in Worte zu fassen. Es ist gewiss kein Vorwurf für unsere Maler, dass sie dem byzantinischen Typus Verständnis entgegen brachten. Der byzantinische Einfluss bedeutet eine Verschönerung, nicht Verschlechterung des Christustypus.

Maria.

Die Betrachtung der Gestalt Mariae führt zu analogen Ergebnissen wie die vorhergehende. Ich beginne mit der Kleidung, dieselbe ist fast immer die gleiche: das lange, nur selten nahe dem Fussende mit einem Querstreifen verzierte Gewand mit Aermeln, die meist mit einer Art Manchetten von anderer Farbe, gewöhnlich Gold, abschliessen, und darüber der Mantel, der um beide Schultern über den Kopf geschlungen wird und etwa bis zu den Knien herabreicht. Sitzt Maria, so fällt meist ein Zipfel des Mantels lang zwischen den Knien herab. Der Mantel ist in vielen Fällen durch eine Borde oder bescheidene Andeutung eines Musters geziert und oft mit einem Stern, einer Rosette oder einem Kreuz über der Stirn geschmückt. Die Anordnung der Falten des Mantels um das Gesicht ist eine typische, über der Stirn zieht sich der Mantel in gerader oder höchstens leicht geschwungener Linie hin, um an den Seiten dann in regelmässigen Zickzackfalten herabzugleiten, die zuerst etwas nach den Seiten, zurückgehen, dann aber wieder stark nach dem Halse einbiegen. Zu diesen beiden nie fehlenden Gewandstücken treten zuweilen noch weitere: in manchen Fällen ist der Mantel nur um die Schultern geworfen und ein besonderes Kopftuch über das Haupt geschlungen, wie in IV bei der Anbetung der Könige, in IX auf dem Pfingstbilde und öfter häufiger als diese Bereicherung ist ein anderes Kopftuch, welches wenigstens auf den grösseren Bildern fast immer zu Tage tritt, und unter dem Mantel, bezw. Kopftuch fest anschliessend

getragen wird. In den meisten Fällen lässt es eine streifenförmige Musterung erkennen.

Während zu dem Mantel also noch ein bis zwei Kopftücher treten können, ist eine Verdopplung des Gewandes selten, doch tritt gelegentlich zu der lang herabwallenden Tunica ein bis an die Knie reichendes mit einer Borde besetztes Gewand (so Anbetung der Könige IV, V, Kreuzigung VI_2). Regelmässig vervollständigen die Kleidung Schuhe, die meist nicht schmucklos sind. Eine Krone trägt Maria nur einige Male, wo sie thronend dargestellt ist, und natürlich in den Bildern der Krönung.

Die Färbung der einzelnen Gewandstücke ist keineswegs durchweg dieselbe. In I, III, IV pflegt die Tunica blau, der Mantel braun oder violett zu sein, in II ist für erstere ausser blau auch öfter gelbbraun, für letzteren ausser braun (zuweilen hellbraun) auch rot verwendet. In V herrscht für das Gewand rot oder gelbbraun, für den Mantel blau oder braun. VI_1, VII und VIII bevorzugen weissgelbbraun (in VI_1 auch blau) für ersteres, für letzteren violett (daneben in VI_1 braun, VII rot). VI_2 und IX—XI bringen meist ein grünes Gewand und darüber einen violetten Mantel, VI_3 fast durchweg eine blaue Tunica und einen braunen Mantel. —

Die Gesichtsbildung Mariae ist vorwiegend die einer Matrone von etwa 40 Jahren: ich gehe von dem Brustbilde in VI_1 (Abb. 93) aus, das Gesicht ist breit und voll gebildet, obwohl von länglicher Form, die Nase ist lang und schmal, die Linien des Nasenrückens gehen in die Augenbrauen über, unter denen die mandelförmigen Augen liegen, der Mund ist klein und schmal. Derselbe volle Typus liegt in I, III uud IV vor, in II ist er ein wenig rundlicher. Die übrigen Handschriften entfernen sich nicht weit von ihm, doch verlieren die Züge an Schwung, insbesondere durch Veränderung der Stellung der Augen zur Nase, auch wird zuweilen das Kinn etwas spitzer. Die Wölbung der Stirn über den Augen wird seltener angegeben als bei Christus, unter den Handschriften der ersten Reihe fast nur in IV, häufig in denen der zweiten und dritten. Stärker durchbrochen wird das Schema von einer Reihe von Bildern in Handschriften dritter Reihe, Maria wird jugendlicher gebildet, ihr Haar quillt unter dem Kopftuche hervor und fällt in Locken auf die Schultern herab, so in IX im Pfingstbilde

und in VI_2 und XV_1 im Geburtsbilde. In VI_2 ist die Kopfbedeckung auf ein kleines Käppchen zusammengeschmolzen, es sind also eine Reihe fremder, freilich nicht neuer Züge, welche hier in unsere Gruppe eindringen. Gerade in Geburtsbildern lassen sie sich anderweitig schon früher belegen, so Maria mit dem lang herabwallenden Haar in Kassel, Ms. theol. fol. 59 und dazu mit der Mütze in Hamburg, In scrinio 84.

Es wiederholen sich also etwa die über die Christusfigur gemachten Beobachtungen, ein einheitlicher Typus liegt in den Handschriften der ersten Reihe in der reinsten Form vor, in der zweiten kehrt er in derberer Abwandlung wieder, in der dritten wird er in verschiedener Weise umgestaltet, ja es tritt hier der für unsere Gruppe neue Typus der jugendlichen Maria auf.

Wieder ist byzantinischer Einfluss unverkennbar. Er äussert sich schon in der Gewandung; sind auch die allgemeinen Bestandteile, Tunica und Pänula, in Abend- und Morgenland dieselben, so ist der Schleier, der unter dem Mantel oder Kopftuch getragen wird, mit seinem gestreiften Muster im Orient zu Hause. Von dorther wird auch die geschilderte schematische Anordnung der Falten um das Gesicht Mariae, wie die Anbringung eines Musters gerade über der Stirn ins Abendland gekommen sein. Dem entsprechend ist auch der Kopftypus selbst — vor dem neu aufkommenden jugendlichen Madonnenideal abgesehen — ein byzantinisierender. Es sind — namentlich in I — die verfeinerten Züge byzantinischer Bilder (vergl. Brockhaus, a. a. O. S. 105), deren Einwirkung sich der Maler nicht zu entziehen wusste.

Die meisten dieser Byzantinismen sind freilich in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Deutschland sehr weit verbreitet. Wir dürfen darum jedoch den byzantinischen Einfluss nicht verkennen denn noch im 12. Jahrhundert treten sie viel seltener und dann meist weniger ausgeprägt auf. Es ist gerade von Bedeutung festzustellen, dass — wenigstens in den älteren unserer Handschriften — nicht hie und da vereinzelt eine byzantinisierende Maria vorkommt, sondern dass sie durchweg so gebildet ist. Sie ist darum nicht aus einem Arbeiten der Künstler nach einigen byzantinischen Vorlagen zu erklären, sondern aus einer bestimmten Geschmacksrichtung, die im byzantinischen Typus ihr Gefallen fand.

In den jüngeren Handschriften tritt an seine Stelle der neue

Typus der jugendlichen Maria. An sich ist er freilich alt, schon in der Katakombenkunst vorhanden. Wir werden aber kaum ein Wiederaufleben des alten Typus annehmen dürfen, bemerkt doch z. B. Vöge (a. a. O. S. 307), wie er in der Kölner (?) Schule verschwindet. Wenn er im 12. Jahrhundert wieder auftaucht, so handelt es sich nicht um nochmals auflebende Erinnerungen, sondern um bewusste Neuschöpfung. Dieselbe Entwicklung, welche das Verhältnis der Mutter zum Kinde in den Madonnenbildern so herzlich gestaltete, macht die Matrone zur jugendlichen Mutter. Es ist eine Wandlung der Auffassung, eine seelische Vertiefung, wie sie ganz der Entwicklung der Zeit entspricht.

Die Engel.

Die Bildung der Engelsgestalten ist in der deutschen Kunst des Mittelalters eine sehr einfache; die vielfachen Abstufungen, welche der Orient (vgl. O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim. Diss. Leipzig, Altenburg 1894) entwickelte, sind ihr fremd und, wenn sie auch in den abendländischen Gestaltenkreis aufgenommen werden, so behalten sie doch im wesentlichen die übernommenen Typen und erscheinen als Fremdlinge.

In den beiden Gestalten zu Seiten der Litanei in II werden wir wohl Cherubim und Seraphim dargestellt sehen sollen, freilich entspricht der Typus weder dem einen noch dem anderen; für die Seraphim ist bezeichnend, dass das Gesicht ohne Nimbus zwischen den Flügeln hervorschaut, mit der Hinzufügung der Hände, der Augen auf den Flügeln, der Räder sind aber Eigenschaften der Cherubim auf sie übertragen; die Reduzierung der Flügelzahl auf vier geht vielleicht auf Raummangel zurück. Aus dem Gesagten erhellt schon, dass diese Gestalten nicht unmittelbar einem byzantinischen Vorbilde entnommen sein dürften, es sind abendländische Umbildungen, bei denen die Veränderung wohl auf Rechnung der Unkenntnis des Richtigen gesetzt werden darf, denn alle diese Abweichungen lassen sich hie und da in anderen abendländischen Darstellungen nachweisen; am seltensten die Vierzahl der Flügel, Wulff (a. a. O. S. 71) kennt aus der Kleinkunst überhaupt nur ein Beispiel: die Patene des Kelches in Wilten.

Noch weniger ist in den Engeln von XV_4 ein bestimmter Typus ausgeprägt: Nimbus und Hände lassen auf einen Cherub schliessen, doch fehlen die Räder und das dritte Flügelpaar, sowie die Augen auf den Flügeln.

Wie sich mit Sicherheit behaupten lässt, liegen in allen diesen Darstellungen Erinnerungen an die Schöpfungen des Orients vor, die nächsten vielleicht noch in II. Wesentlich wichtiger ist für uns die Frage nach der sonstigen Darstellung der Engel in unseren Handschriften. Wir müssen da zwei Gruppen unterscheiden, welche sich durch ihre Gewandung scharf trennen lassen:

auf der einen Seite stehen die Engel der Taufdarstellungen von I, II, III, IV und VIII und diejenige der Litanei in II (und VI_3),

auf der anderen die Menge der Engel, die allenthalben erscheinen, besonders in den Bildern der Verkündigung, Himmelfahrt und öfter.

Wir machen diese Scheidung, indem wir von der Gewandung ausgehen. Es ist darum sofort erforderlich, auf sie näher einzugehen. Am reichsten ausgebildet finden wir sie an dem voranstehenden Engel der Taufe Christi in I, III, IV und VIII. Sie besteht, von unten anzufangen, aus Schuhen, Beinlingen, die knapp über den Schuhen sichtbar werden, einem langen Untergewand, welches in III, IV und VIII unten herum sichtbar wird, und dem wohl auch die Unterärmel mit Manchetten in I angehören, endlich aus dem Hauptstück, einer Tunica mit ziemlich weiten Aermeln. Sie ist immer aus gemustertem Stoffe und trägt reichen Besatz: ein breiter Streif läuft um den unteren Rand, um die Aermel und um Schultern und Hals und zieht sich gewöhnlich von dort bis zum Leib herab. In IV steigt der untere Randstreif in mitten der Vorderseite dreieckig in die Höhe. Besonders eigentümlich ist, dass diese Gewandstücke auch in den Farben öfter übereinstimmen; das Untergewand hat in zwei Fällen einen bläulichen, einmal einen grünen Ton, das Obergewand ist braun (in VIII violett), der Besatz golden, bezw. goldgemustert auf blauem Grunde.

Der Taufengel in II ist viel einfacher gekleidet, er hat nur ein blaues Gewand mit anliegenden Aermeln und braunem Besatz über schwarzen Schuhen.

Die geschilderte Kleidung findet bei den Engeln unserer Handschriften nicht ihres Gleichen, in Betracht kommen zunächst die Engel der Litanei in II. Die reich geschmückte Tunica mit den weiten Aermeln über einem Untergewande kehrt wieder. Die Fussbekleidung ist nirgends zu sehen. Neu ist ein Mantel, welcher dem der gewöhnlichen Engeltracht entspricht. Dasselbe gilt von einer Anzahl der Engel neben der Litanei in VI_3.

Wieder eine andere Abwandlung treffen wir in den Taufbildern in I, III und IV bei den Engeln, welche an zweiter Stelle stehen. Freilich ist von ihnen meist wenig zu sehen, doch erkennen wir in allen drei Beispielen ein grünes Obergewand mit anliegenden Aermeln und Goldbesatz und einen roten Mantel darüber, welcher, soweit er sichtbar ist, d. h. bei fünf Engeln viermal, mit einer Spange vor der Brust geschlossen ist; dreimal kommen auch Beinlinge vor.

Das Obergewand dieser in I, III, IV an zweiter Stelle stehenden Engel entspricht in dem Anliegen der Aermel dem des ersten Engels in II, entsprechend der Einfachheit, mit der in II schon der vorderste Engel gekleidet ist, ist auch der zweite denen in I, III und IV gegenüber einfacher ausgestattet, er hat ein schmuckloses grünes Gewand und einen gewöhnlichen roten Mantel (also ohne Spangenverschluss). Schuhe trägt er wie alle diese Engel.

Eine Eigentümlichkeit der Mehrzahl dieser reichgewandeten Engel ist, dass sie flügellos sind; in den Taufdarstellungen bekommen sie nur in IV und VIII, vielleicht durch Mischung der Typen, Flügel, regelmässig haben sie letztere dann in der Litanei in II und VI_3. Fast alle tragen ein Band im Haar.

Betrachten wir nun zunächst die Menge der übrigen Engel hinsichtlich ihrer Ausstattung. Sie sind also von wesentlich einfacherer Bildung; für gewöhnlich genügt Gewand und Mantel zur Bekleidung, dazu vielleicht als Schmuckstück ein Streif am Oberarm und ein Band im Haar, alle weiteren Zusätze weisen schon auf eine Mischung mit dem oben charakterisierten Typus hin. Als solche können wir es bezeichnen, wenn Schuhe und Besatz am Gewande eingeführt werden. Diese Engel sind geflügelt, fehlen ihnen die Flügel ausnahmsweise hie oder da, so ist dies aus Nachlässigkeit des Künstlers oder Raummangel zu erklären.

Entspricht nun der dargelegten Gruppierung der Engel auf Grund der Gewandung eine solche nach dem Kopftypus? Ein kurzer Ueberblick wird uns zeigen, dass hinsichtlich der Kopftypen die Verwirrung eine sehr grosse ist. Wir gehen vom ersten Taufengel in I aus, hier tritt uns ein bestimmter Typus von grosser Schönheit und Reinheit entgegen, es ist ein länglichvolles Gesicht mit regelmässigen Zügen, umrahmt von grauschwarzem Haar, das in kurzen regelmässigen Locken vom Scheitel ausgehend, im Nacken herabfällt und mit einem Bande (diademartig) geschmückt ist. Dieser Typus findet sich ohne Festhaltung der Haarfarbe in III und IV (VIII?) für den ersten Taufengel wieder, in IV wird er auch auf den Verkündigungsengel übertragen. In allen diesen Beispielen ist freilich der hohe Eindruck des Kopfes in I nicht wieder erreicht, die Fähigkeit der Künstler reichte dazu nicht aus.

Dieser hervorragende Typus ist also auf wenige Beispiele beschränkt. Weitere Verbreitung findet ein zweiter, der an dem gewellten, im Nacken herabfallenden Haar, welches ein mehr rundliches Gesicht umgiebt, zu erkennen ist. Die lockige Anordnung des Haares tritt oft wenig hervor, erst jüngere Handschriften, wie VI_2 und IX, belieben das Haar in buckelförmige Locken aufzulösen. Zuweilen kehrt das Band im Haar wieder. Dieser weit verbreitete Typus bedeutet schon eine grosse Annäherung an die Kopftypen für Menschen. Es verwundert daher nicht, wenn der engelmässige Charakter in zahlreichen Fällen ganz verschwindet. So schon bei den Taufengeln in II, das Haar ist hier kurz gehalten und damit der Engelstypus durchbrochen. Das Beispiel steht nicht vereinzelt und hat nicht etwa nur in II Nachahmung gefunden, wo z. B der (geflügelte) Engel bei der Taufe des hl. Augustinus solchen Kopf trägt, sondern schon in I und III sind die Engel der Taufe, welche an zweiter Stelle stehen, ganz menschenähnlich gestaltet, und solche Beispiele sind zahlreich.

Es kann das nicht im Einzelnen durchverfolgt werden, es genüge, zu betonen, dass die stilistischen Unterschiede der Köpfe wieder der Gruppierung der Handschriften entsprechen. Der treffliche Engelkopf aus I fand in IV und namentlich III nur eine unvollkommene Wiederholung, und so stufen sich auch die an-

deren Engeltypen ab, in VII und VIII bekommen die Köpfe ein plumpes und derbes Aussehen, in IX werden sie unruhig im Ausdruck wie in der Haarbehandlung, gelegentlich erscheinen sie geradezu verstört.[1]

Von Beissel war die Erklärung der reichgewandeten Figuren auf dem Taufbilde in I als Engel angezweifelt worden. Sicherlich mit Unrecht, schon Strzygowski hatte sie unter Hinweis auf die vom Himmel kommenden flügellosen Engel desselben Bildes als solche angesprochen. Weder Gewandung noch Flügellosigkeit, noch Kopftypus beweisen im Zusammenhange unserer Handschriften etwas dagegen, fanden wir doch die reiche Gewandung mit Flügeln vereinigt (IV Taufe, II Litanei), die Flügellosigkeit auch bei vom Himmel herabschwebenden Engeln (Taufe I, und bei dem Adam und Eva aus dem Paradiese treibenden Engel (VIII), der menschliche Kopftypus endlich auch bei geflügelten Engeln (II. Taufe des Augustinus). Ob die reichgewandeten Engel vielleicht eine bestimmte Klasse derselben vertreten sollen, lasse ich dahingestellt. In der Litanei in II treten sie bestimmt als Erzengel auf, doch finden wir an vielen Stellen Engelsgestalten in der einfachen traditionellen Kleidung, wo wir Erzengel erwarten dürften, so z. B. den Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen (II Litanei).

Es bleibt an letzter Stelle die Herkunft der Typen zu besprechen, die Aufgabe beschränkt sich auf die Prachtgewandung und den Kopftypus des Taufengels in I, da die sonstigen Bildungen nichts Eigentümliches bieten. Hier dürfen wir wieder byzantinischen Einfluss annehmen. Wir haben eingangs die reiche Ausgestaltung der Engelstypen in Byzanz erwähnt, Nachahmungen byzantinischer Typen in unseren Cherubim und Seraphim erkannt. Bei den Engeln im Prachtgewande dürfte der Zusammenhang ein noch loserer sein, es liegt eine Uebersetzung einer der mannigfaltigen byzantinischen Formen ins Abendländische vor, die Gewandung nähert sich derjenigen der fürstlichen Personen in unseren Handschriften. Dennoch kann sie, wie der Kopftypus,

[1] Anmerkungsweise sei hier wiederholt, dass der Engel, welcher in V den Frauen am Grabe erscheint, einen rötlichen Fleischton hat, es erklärt sich das aus der biblischen Schilderung (Matth. XXVIII, 3) und findet sich öfter in Miniaturen der Zeit, z. B. Clm. 3900. Melk 1833.

den byzantinischen Einfluss nicht verleugnen. Es ist bezeichnend, dass der reinste Typus dieser Engel gerade in dem stark byzantinisierenden Taufbilde in I auftritt.

Die Apostel.

Die Apostel spielen in unseren Handschriften eine grosse Rolle; es ist dies schon bei der Besprechung der Kalenderausstattung hervorgehoben worden. Es ist grade eine der Eigentümlichkeiten unserer Handschriften, dass sie die Apostelgestalten als Einzelfiguren verwenden: am weitesten geht darin VI, welches sie als selbständige Vollbilder bringt.

In den Handschriften erster Reihe unserer Gruppe treten die Apostel dem Herkommen gemäss auf: barfuss, in langem Gewande mit umgeschlungenem Mantel, als Schmuck höchstens ein Streif am rechten Oberarm, der sich zuweilen an der Brust herabzieht; in den Händen ein Spruchband, ein Buch oder eine Rolle. Eine Charakterisierung durch Attribute wird zunächst vermieden, nur Petrus hat in I seine Schlüssel in der Hand. In dieser Hinsicht führt die zweite Reihe schon etwas weiter; zunächst VI_1: Petrus erscheint mit zwei Schlüsseln in der Rechten und einem Kreuz in der Linken, Andreas (?) mit einem Kreuz in der Rechten, ein anderer mit einem grünen Zweig in der Linken. In VIII trägt Petrus bischöflichen Ornat mit dem Pallium, aber nicht die Schlüssel — hat dieselben aber in der Litanei —, Bartholomäus das Messer, in VII Petrus die Schlüssel. Viel weiter in der Charakterisierung geht aber IX. Andreas erscheint mit einem Kreuz mit doppeltem Querbalken, Jakobus der Aeltere mit Wanderstab und Reisetasche, Bartholomäus mit dem Messer, Paulus mit dem Schwert, Johannes (bärtig) in bischöflichem Gewande mit dem Pallium; in X Petrus mit einem Schlüssel, Paulus mit Schwert, Johannes (?) als Erzbischof, Jakobus mit dem Wanderstabe, Bartholomäus mit dem Messer und Schuhen; in XI sind nur Petrus durch einen Schlüssel, Paulus durch das Schwert gekennzeichnet, in XII Petrus durch die zwei Schlüssel. In XIII und XIV tragen die Apostel Kreise mit den Zodiakalbildern, aber keine Attribute.

Petrus ist somit derjenige der Apostel dessen Abzeichen den wenigsten Schwankungen unterworfen ist, er führt einen oder zwei Schlüssel; eine Ausnahme ist es, wenn er in VIII in erzbischöflichem Ornate erscheint. Paulus ist gewöhnlich an seinem Schwerte zu erkennen. Von weiteren Attributen sind nur noch das Kreuz des Andreas (?) und das Messer des Bartholomäus in Handschriften der zweiten Reihe zu finden; eine grössere Zahl von Abzeichen findet sich zum ersten Male in IX und der ihr enger verwandten Handschrift X; eigenartig ist dabei besonders, dass Johannes in bischöflicher Kleidung erscheint, aber ohne sein später gewöhnliches Attribut, den Kelch. Es ergiebt sich daraus, dass die Abzeichen zur Zeit der Entstehung unserer Handschriften noch nicht allgemein verbreitet waren, ja die Mannigfaltigkeit lässt erkennen, dass sie noch nicht einmal festgestellt waren. Es entspricht diese Beobachtung der allgemeinen Annahme, dass die Zeichen sich erst zu Anfang des XIII. Jahrhunderts entwickelt hätten; jedenfalls sind in unserer Gruppe um die Mitte des Jahrhunderts schon eine ganze Reihe üblich, von denen mehrere (Schlüssel, Schwert, Kreuz, Messer, Wanderstab und Reisetasche) dauernd und allgemein verbreitet worden sind. Der frühestens gegen 1250 entstandene Clm 3900, welcher wegen der ähnlichen Kalenderausstattung, die vielleicht auf Anregung durch eine Handschrift unserer Art zurückzuführen ist, zuerst erwähnt wurde, bringt nur acht Apostel und alle ohne Attribute, dazu Timotheus, Johannes den Täufer, Georg und Lukas. Von den beiden anderen oben genannten Kalendarien mit Apostelgestalten kennt das im Germanischen Museum (56, 632) nur die Schlüssel als Attribut Petri nnd das im Kunsthandel nur das Schwert als Attribut Pauli.

Hinsichtlich der Gewandung ist hervorzuheben, dass auch hier erst die späteren Handschriften die traditionelle Einfachheit und Gleichmässigkeit durchbrechen. Anfangs finden wir nur die übliche Zusammenstellung von langem Gewand und Mantel, wie sie auch Christus und die Mehrzahl der Engel trugen; der Schmuck beschränkt sich wieder auf einen Streifen am Arm. Durchbrochen wird diese Einförmigkeit zuerst in VIII wo Petrus das geistliche Gewand trägt. In IX tritt dann ein grösserer Reichtum an Gewandstücken und Besatz auf, so hat Jacobus minor ein blaues Untergewand, grünes Obergewand, mit

rotem Futter und goldenem Halsbesatz, dazu einen goldbesetzten violetten Mantel. Ausser den Bischöfen erscheint Bartholomäus mit Schuhen, welche aber die Zehen freilassen, ebenso in X (aber Sohle und Zehen frei). Auch in Clm 3900 ist er der einzige schuhetragende Apostel.

Viel schwieriger zu beantworten ist die Frage nach den Kopftypen. Haben alle unsere Handschriften einen gemeinsamen Schatz von zwölf Kopftypen oder doch jede einzelne Handschrift? oder stehen wenigstens für die hervorragendsten Apostel die Typen fest? Betrachten wir zunächst die drei bedeutendsten Petrus, Paulus und Johannes.

Petrus: auf dem Schlussbilde (II) erscheint er sitzend und schreibend mit grossem Kopfe, mit der Tonsur, das Haupthaar ziemlich kurz geschnitten und glatt herabgekämmt, sodass es gleichmässig den Kopf oben umzieht, darunter bildet es am Hinterkopf noch zwei Lockenhügel, der Vollbart umzieht in starker Rundung das Kinn, an die sich jeseits noch eine Rundung anreiht, ein starker Schnurrbart schliesst sich auf der Oberlippe an. Derselbe Typus findet sich im wesentlichen überall in II, auch in I, III, IV und den Handschriften der zweiten Reihe, in IX und X wird er abgewandelt, in dem an die Stelle des in die Stirn gekämmten Haarkranzes Locken treten, wie ja IX an verschiedenen Stellen Locken an die Stelle schlichten Haares setzt. VI_3 hat eine ähnliche Bartform, aber glatt zurückgestrichenes Haar.

Paulus: Der Paulustypus als langes, schmächtiges Gesicht mit hoher Stirn und Vollbart ist auch schon Allgemeingut der Kunst in unserer Zeit. Wir finden den Typus rein entwickelt in I, die Stirn ist überaus hoch, nur zwei Löckchen fallen hinein, der Backenbart springt ziemlich weit ins Gesicht hinein und läuft in einen spitzen Vollbart aus, an den Schläfen tritt das Haupthaar bis nahe an die Augen. Der Typus wiederholt sich ebenfalls in anderen Handschriften, wenn auch etwas freier, in VIII ist er kaum zu erkennen, da der Vollbart rund gehalten ist, in IX ist der Bart spitz, aber zweiteilig, mehrfach (I, X) fällt eine vereinzelte Locke in die Stirn.

Johannes wird dem Herkommen entsprechend meist jugendlich und bartlos gebildet, so immer in der Leidensgeschichte; in den Einzelbildern haben wir ihn zweimal schon als gereifteren

Mann in Bischofstracht kennen gelernt, während er in I wieder als jugendlicher Mann gebildet ist, doch bildet sein sonst sehr spärliches Haar hier starke Wulste; in den Passionsbildern ist es stets kurz gehalten und meist ziemlich spärlich angegeben. Bezeichnend ist, dass die Handschriften dritter Reihe — auch in den Passionsszenen — es leicht gelockt erscheinen lassen, insbesondere IX es ganz in buckelförmige Locken auflöst.

Diese Art der Betrachtung der Kopftypen der einzelnen Apostel lässt sich nicht durchverfolgen. Schon das Fehlen der Namensbeischriften macht es unmöglich, dann der Umstand, dass feste Typen für die übrigen Apostel nicht vorhanden sind. Ganz ausser Betracht kommen sofort die Kalenderapostel von XII und XIII, erstere gleichen sich fast alle, kaum dass Petrus und Paulus einen Anflug von ihrem Typus zeigen, die übrigen sind bärtig, letztere sind abwechselnd bärtig oder unbärtig.

Eine Vergleichung der mit Namensbeischrift versehenen Apostel aller Handschriften ergiebt, dass fast jeder Apostel sowohl bärtig, wie unbärtig angetroffen wird, so Philippus, Mathias, Matthäus, Simon. Judas, Jacobus. Meist bärtig sind Andreas, Philippus, Simon und Bartholomäus, meist bartlos Philippus, Thomas und Matthäus. Die beiden Jacobus lassen sich nicht auseinander halten.

Auf diesem Wege erhalten wir also keine Ergebnisse. Dagegen kommen wir etwas weiter, wenn wir von den charakteristischen Kopftypen einzelner Apostelgestalten ausgehen. Zunächst ist der Kopf des Bartholomäus in I sehr bezeichnend, er hat länglich schmalen Gesichtsschnitt, das Haupt ist von kurzen, krausen Locken bedeckt, der Bart ist lang und legt sich an der Spitze lockig um. Sehr abgeschwächt kehrt der Typus auf den Pfingst- und Himmelfahrtsbildern wieder. Auch in II, wo er sich öfter wiederholt, hat er viel von dem Charakteristischen eingebüsst, dgl. in IV und VI_1, schärfer ausgeprägt tritt er mehrfach, auch mit dem Namen im Kalender, in IX auf. Kann er in allen diesen Fällen Bartholomäus bezeichnen, so ist er, wenn auch in abgeschwächter Form, in III für Philippus verwandt. Weiter ist noch ein christusähnlicher Kopf zu nennen. Er findet sich in I für den Juliapostel, also wohl Jacobus maior, für letzteren auch in X, in IX aber für Jacobus minor und in VIII für Judas

Weitere charakteristische Köpfe scheinen sich nicht verfolgen zu lassen, es wäre zwecklos jeden Kopf einzeln zu beschreiben, nur die Abbildungen können eine ausreichende Vorstellung geben, es sei namentlich auf die vollständige Abbildungsreihe der Kalenderapostel in I (Abb. 1—12) verwiesen.

Wir können aber noch durch eine andere Betrachtung klarlegen, dass keineswegs jede unserer Handschriften in sich consequent eine bestimmte Zusammenstellung von Köpfen giebt. Am leichtesten ist der Nachweis für II, wo so oft die Apostel zusammen auftreten. Auf dem Abendmahlsbilde sind da vier jugendliche bartlose Jünger, zwei davon Johannes und Judas Ischarioth lassen sich benennen, die beiden andern sind an den Ecken der Tafel, also weit von Christus, entfernt angebracht, werden also nicht hervorragende Apostel bezeichnen sollen. Auf dem Pfingstbilde — und, wie es scheint, auch bei der Himmelfahrt, es sind hier einige halb verdeckt — kehren unter zwölf, bezw. elf Aposteln zwei jugendliche, bartlose wieder, und zwar immer wieder an den Ecken, man wird in ihnen also die beiden namenlosen vom Abendmahle wieder sehen und annehmen müssen, dass Johannes hier schon bärtig gegeben ist; beim Tode Mariae erscheinen nur zehn Apostel, darunter Paulus (?), die beiden jugendlichen fehlen ganz, dagegen finden sie sich in der Litanei (am unteren Ende der Seite) wieder. Sodann findet sich ein dem Paulus ähnelnder Kopf auf dem Abendmahlsbilde, dem Pfingstbilde, in der Litanei und vielleicht auch beim Tode Mariae. Die übrigen Apostel sind im einzelnen zu wenig charakteristisch gebildet, um sich durchverfolgen zu lassen; es scheint denn auch keine genaue Wiederholung statt zu haben.

In I lässt sich dieselbe Untersuchung schwieriger anstellen, da die Apostel seltener erscheinen, doch ergiebt sich Folgendes: Der Kalender zeigt ausser Johannes nur einen bartlosen Jünger, das Pfingstbild im ganzen drei, der Kalender hat nur eine Gestalt mit Paulustypus, offenbar Paulus selbst (Januar); im Pfingstbilde findet er sich neben Maria, soll also vielleicht einen andern Apostel bedeuten; zwei andere Gestalten des Kalenders, die eine Petrus, die andere Christus ähnelnd (Jacobus maior?) fehlen im Pfingstbilde; noch weniger zeigt sich Uebereinstimmung im Himmelfahrtsbilde. Für die übrigen Handschriften fehlt die Möglichkeit der Durch-

vergleichung, doch wäre das Ergebnis wohl dasselbe: einige bestimmte — nicht nur unseren Handschriften eigentümliche Typen wiederholen sich, die übrigen — mehr oder minder nichts sagend — werden willkürlich, aber wohl in einem gewissen Verhältnisse von jugendlichen (meist zwei) und älteren Gestalten vom Maler hinzugefügt. Nur VI_3 bevorzugt eine grössere Anzahl jugendlicher Köpfe, im Himmelfahrtsbilde sind es sieben. —

Blicken wir auf unsere Ergebnisse zurück. In der Gewandung fanden wir das antike Schema durchaus vorherrschend, erst in den Handschriften dritter Reihe traten häufiger Neuerungen auf. Zugleich erfolgte die Ausbildung der Attribute, IX bildete den Höhepunkt der Entwicklung in dieser Hinsicht. Kopftypen der Apostel stehen zunächst nicht fest, doch ist der Versuch persönlicher Charakteristik namentlich in den Einzelgestalten nicht zu verkennen, eine feststehende Verteilung scheint sich selbst in den jüngsten Handschriften noch nicht gebildet zu haben. Auffallend ist die Erscheinung, dass bestimmte, sehr eigenartige Kopftypen auftreten, aber verschiedenen Aposteln beigelegt werden. Augenscheinlich sind die Typen nicht von den Malern unserer Gruppe für bestimmte Apostel geschaffen, sondern recipiert, ohne dass die Verteilung streng innegehalten wurde.

Eine eingehende Untersuchung der Aposteltypen nach ihrer Entstehung und Verbreitung steht für das hohe Mittelalter noch aus. Die Lösung der Aufgabe erfordert zunächst ein Studium ihrer Entwicklung in Byzanz. Von dorther scheint die Bildung der Kopftypen in hohem Grade beeinflusst zu sein. Bis zum 12. Jahrhundert scheint in ihrer Auswahl im Abendlande grosse Willkür geherrscht zu haben, nur die schon der altchristlichen Kunst bekannten Typen für Petrus und Paulus standen fest. Der Uebergang zu festen, charakteristischen Typen fand nun unter byzantinischem Einflusse statt. Es ist die Aufgabe einer Specialuntersuchung, dem im Einzelnen nachzugehen, hier müssen wir uns darauf beschränken, für unsere Gruppe die Benutzung byzantinischer Vorbilder zu betonen. Es gilt das namentlich von I, von dem wieder III abhängig ist. Byzantinisierend sind da schon die Köpfe Petri und Pauli zu nennen, die, wenn sie auch um diese Zeit im Abendlande allgemein verbreitet sind, die frische Einwirkung einer byzantinischen Vorlage verraten. Ganz von der

byzantinischen Kunst geschaffen sind der Bartholomäus- und der christusähnliche Jacobustypus.

Freilich fehlt es für die genannten Typen nicht an verwandten in Deutschland im 13. Jahrhundert. Unsere beiden Petrusköpfe finden sich wiederholt ähnlich wieder, ich nenne für den ersteren (ohne den Lockenkranz) zum Vergleiche die Bilder der Handschriften Clm 15902 (Christus zwischen Petrus und Paulus), Melk 1833, Maihingen, Lat. I, 2. 4° 23, Clm 3900 und andere, für den letzteren Karlsruhe Bruchsal 1 und Aschaffenburg 3. Einen Paulustypus von derselben Schärfe wie in I finden wir ebenfalls auf dem genannten Bilde in Clm 15902, einer Handschrift, deren Malereien gleichfalls viele byzantinische Einwirkungen erfahren haben. Der Bartholomäustypus kehrt mit der Bezeichnung in Clm 3900 und Karlsruhe Bruchsal 1 wieder. Ein christusähnlicher Typus für Jacobus maior ist in Clm 3900 verwandt, für Jacobus minor im mehrgenannten Psalterium im Kunsthandel (s. S. 31.), für einen der beiden Jacobi in Nürnberg Germ. Museum 56,632.

Es lässt sich also verfolgen, wie namentlich im vorgeschrittenen 13. Jahrhundert byzantinisierende Aposteltypen sich verbreiten. Es ist nur natürlich, dass die Zeit, welche zuerst das Bedürfnis fühlte, die Apostel zu charakterisieren, sich an die fertigen byzantinischen Typen anschloss. Es liegt gewiss in der starken Selbstständigkeit, welche man sich allen Vorbildern gegenüber bewahrte, und dann in deren Beschaffenheit begründet, wenn die Typen nur unvollständig und schwankend aufgenommen und mehr oder minder mit Abendländischem durchsetzt werden. Es ist darum auch so schwer, die Grenzen des byzantinischen Einflusses abzustecken, waren einmal eine Reihe von Köpfen der byzantinischen Kunst entlehnt, so musste diese Einwirkung auch bei anderen Köpfen sich fühlbar machen, wo man nicht eine byzantinische Vorlage nachahmte. Ich habe mich aber beschränkt für eine Reihe unzweifelhafter Beispiele den byzantinischen Einfluss festlegen, stehe aber nicht an zu erklären, dass er in anderen Köpfen vielleicht nur, weil weniger Eigentümlichkeiten hervortreten, nicht ebenso stark betont werden konnte.

Es muss übrigens als fraglich bezeichnet werden, dass unsern Künstlern eine vollständige Reihe der byzantinischen Apostel-

typen vorlag. Soweit ich das Material übersehe, scheint auch für die byzantinischen Darstellungen der Satz zu gelten, dass eine ausgedehnte Charakterisierung der Apostel durch Typen nur da statthatte, wo sie besonders geboten war, also bei Einzelgestalten oder Szenen mit einzelnen Aposteln, nicht aber in allen biblischen Szenenbildern, wo die Schar der Apostel nur als Ganzes in Betracht kommt. In Darstellungen kleinen Massstabes verbot sich eine eingehende Charakterisierung überhaupt. Zudem scheint, nach den byzantinischen Mosaiken in Sicilien und Venedig zu urteilen, eine durchgehende Anwendung der Typen auch da nicht stattgefunden zu haben, wo Bedenken der genannten Art nicht vorlagen.

Adam.

Adam tritt in VIII bei der Vertreibung aus dem Paradiese als jugendlicher, bartloser Mann auf, in VII an derselben Stelle als Greis mit weissblauem, langem Haar und Bart und der charakteristischen Stirnlocke, die aber einfacher ist als sie Abraham trägt. Dieser Typus kehrt in I und VIII bei der Höllenfahrt wieder, in II und IX, wo der Bart an Länge und Stärke zunimmt, ohne die Stirnlocke (so auch in V); mit derselben und mächtigem geringelten Bart in XI.

Abraham.

Der bedeutende Typus Abrahams in I und III ist schon von Janitschek gewürdigt worden; es ist ein Gesicht von grossen edlen Zügen, umrahmt von weissem Haupthaar, das in dichten Locken auf die Schultern herabfällt, über der Stirn aber als dreiteilige Locke emporsteht. Der Bart ist lang und voll, in I tritt die Zweiteilung mehr hervor als in III. Der Typus ist sonst für Abraham nicht gebräuchlich und ist nur ausserhalb unserer Handschriften nur in dem jüngeren westfälischen Tafelbilde des Berliner Museums begegnet, wo er, wie Janitschek ebenfalls erkannt hat, für Gott Vater verwendet ist. Der Stil dieses um ein halbes Jahrhundert jüngeren Bildes ist durchweg ein manirierter, und in diesem Sinne ist denn auch der Kopf umgearbeitet worden, der Bart wird in einzelne Locken zerlegt, die mehr oder minder kork-

zieherartig gedreht sind; die einzelnen Bestandteile des Typus sind aber alle gewahrt. — Eine gänzliche Unabhängigkeit der drei Köpfe von einander ist durchaus unwahrscheinlich, die Uebereinstimmung ist zu gross, als dass sie zufällig sein könnte, nach dem vorliegenden Material muss die Annahme Anspruch auf Beachtung finden, dass der in den Handschriften I und III ausgebildete Typus — auf welchem Wege, bleibe unerörtert — sich über den Rahmen der Gruppe hinaus verbreitet hat und von dem westfälischen Maler aufgenommen worden ist. Die Lückenhaftigkeit des Materials lässt keinen sicheren Schluss zu; es ist durchaus nicht ausgeschlossen, dass in Wirklichkeit der Weg der umgekehrte gewesen ist. Greisenhafte Bildung Gott Vaters ist jedenfalls seit dem Ende des 12. Jahrhunderts nachzuweisen: so auf dem Taufbilde in Hamburg in icrino 84, auf Bildern der Dreieinigkeit in der Handschrift aus Deutz in Sigmaringen und im Psalter der Münchener Universitäts-Bibliothek (4° 24), Clm 3900, Melk 1833 und öfter; in keinem der Beispiele findet sich aber unser Abrahamtypus verwandt, unsere Handschriften selbst bringen ja den Christustypus für Gott Vater. Dieser Ueberblick nötigt umsomehr einen Zusammenhang zwischen unserm Abraham und dem westfälischen Gott Vater anzunehmen.

Johannes der Täufer.

In der Darstellung des Täufers stehen sich zwei Auffassungen gegenüber, die eine knüpft an den Wüstenprediger an, die andere an den verklärten Heiligen. Der Unterschied liegt (im wesentlichen) in der Gewandung (vgl. Voss, a. a. O. 61). Aus der ersten Auffassung erklärt sich, wenn er mit kurzem Rock und Fell bekleidet wird, aus der zweiten wenn er — barfuss — das übliche lange Gewand und den Mantel darüber trägt. In diesem Falle unterscheidet er sich eben nicht von den Aposteln. Ausgesprochen den ersten Typus finden wir in VI_1—IX (Taufe), den zweiten in II (Taufe) und in I und III (Jüngstes Gericht) und in III (Paradies). Sehr häufig sind Mischungen: so wird der Mantel mit dem Fell gefüttert (Jüngstes Gericht II, V. Litanei II) oder Johannes trägt das lange Gewand, das Fell darüber (Taufe III, IV, V).

Der Kopftypus ist am klarsten auf dem Taufbilde in I. Johannes trägt langes gewelltes Haar, aus dessen Masse viele kleine Locken vorfallen, einige Haare richten sich über der Stirn auf. Das längliche, abgehärmt aussehende Gesicht wird von einem spitz auslaufenden Bart umzogen. Nur die Grundzüge des Typus kehren immer wieder, viele der Einzelheiten verblassen bald.

Wir machen wieder dieselbe Beobachtung, wie in den vorhergehenden Abschnitten: In I tritt ein besonders prägnanter Typus auf, welcher sich in den übrigen Handschriften, je nachdem der Künstler mehr selbständig ist oder seine Fähigkeiten geringere sind, mehr und mehr verliert. Und wieder tritt in I ein byzantinisierender Typus auf. Es ist dies um so weniger auffallend, als gerade Compositionen, in denen der Täufer vorkommt, starke byzantinische Einwirkungen erfahren hatten, wie die Bilder der Taufe, des Jüngsten Gerichts. Die Benutzung der Deësis-Composition, welche in letzteren zu Tage lag, würde wegen ihrer Häufigkeit in byzantinischen Elfenbeinreliefs allein genügen, die Uebertragung des Typus zu erklären.

Der Teufel.

Dass wir den Teufel an dieser Stelle betrachten, geschieht fast mit Unrecht, denn unsere Maler bilden ihn beinahe mehr als Tier denn als Mensch. Freilich kommt er selten vor; die Versuchung findet sich nur in V, das stilistisch nicht charakteristisch ist, auf den Bildern der Höllenfahrt fehlt er; es bleiben wenige Darstellungen des Jüngsten Gerichts, sowie die Bilder aus der Legende der hl. Margaretha und zur Litanei in II. Der Charakter ist ein gemeinsamer: der Teufel ist ein ins Tierische verzerrter Mensch, sogar einen Rest menschlicher Gewandung, den Lendenschurz erkennen wir in V. Die Gliederung des Körpers ist die für Menschen angewandte; das Tierische zeigt sich in der Behaarung und in der Kopfbildung, am deutlichsten in den grossen Ohren und in der unförmig grossen, weit vorstehenden Nase; auf dem Kopfe ein paar Hörner, die in I gewunden und abwärts gerichtet sind. Gelegentlich ist er geschwänzt, Hände und Füsse bewahren im allgemeinen die menschliche Form.

In zweiter Linie dürfen wir hier auch die grossen zweibeinigen und zweiflügligen Drachen nennen und die Schlange mit dem Frauenkopf, beides Arten der Andeutung des Teufels. Auch des Höllenrachens sei hier nochmals gedacht. Es ist oben schon ausführlich beschrieben. Seine Farbe ist meistens grauschwarz, doch in II dunkelrotbraun und in XI blau. Die Augen sind mehrfarbig bunt gegeben.

B. Die Gestaltenbildung im Allgemeinen.[1]

1. Körperbildung und Kopftypen.

Die einleitenden Betrachtungen haben uns gezeigt, inwiefern die Absichten des mittelalterlichen Künstlers eine Beobachtung der Natur notwendig machten. Er gab nicht die Scene, wie sie sich in der Natur dem Zuschauer darbieten musste, sondern eine Andeutung durch bestimmte Symbole, aus denen sich der Beschauer den Zusammenhang herstellen konnte. Die einzelne Gestalt ist dadurch in ihrer Bildung nicht von dem Verhältnis zu ihrer Umgebung, wie es die Natur bietet, abhängig, sondern wird von dem Maler nach ornamentalen Principien behandelt. So bildet sich für das Einzelne der Körperbildung ein Schema aus, eine bestimmte Gruppe von Linien und Schattierungen vertritt die natürliche Beobachtung, die Gestalt als Ganzes aber ordnet sich dem Bilde ein nach ornamentalen Rücksichten. Es ist das Princip der Raumfüllung, welches dem Maler massgebend ist.

Zunächst macht sich die Wirkung dieses Grundgesetzes in den Compositionen fühlbar. Man vermeidet leere Stellen und füllt sie, soweit es angeht, durch Personen. Architektonisches und landschaftliches Beiwerk ist, wie wir noch zu beobachten Gelegenheit haben werden, sehr gering und erfüllt meist einen bestimmten Zweck. Die Mehrzahl der Compositionen ist, von aller Umgebung losgelöst, auf neutralen Goldgrund gestellt. Meist war es da un-

[1] Im Vorstehenden ist vorausgenommen, was sich etwa als Iconographie der betreff. Einzelgestalten bezeichnen lässt. Es erschien dies wünschenswert, obgleich gewisse Wiederholungen so nicht zu vermeiden waren.

schwer durch geschickte Gruppierung der Figuren Lücken zu vermeiden oder mit Füllfiguren auszufüllen. Wiederholt dienen herabschwebende Engel diesem Behelfe. Oft aber erwies sich die Einführung solcher Aushülfs-Gestalten oder Gegenstände unthunlich, man half sich dann durch Anpassung des Massstabes der Figuren an die Fläche. Das unnatürliche Grössenverhältnis einzelner Figuren empfand man weniger störend als leere Stellen in der Composition. Die Mehrzahl der Bilder sind Hochbilder; da die Compositionen nun aber eine gewisse Ausdehnung in die Breite meist erforderten, ein freier Raum über ihnen aber nicht als Himmel oder Innenraum aufgefasst wurde, — den stellte ja ein bestimmtes Symbol eine Wolke oder Säule vor, — sondern eben nur als störende Lücke, als Compositionsfehler empfunden wurde, so mussten die Compositionen, d. h. die Gestalten eine Dehnung erfahren, um den Raum genügend zu füllen.

Einige Beispiele werden diese Behauptungen schnell beweisen. Eine völlige Hinwegsetzung über die Grössenverhältnisse der Personen zu Gunsten einer gleichmässigen Füllung der Bildhöhe eines Breitbildes, also sog. Isokephalismus, tritt auf dem Bilde der drei Männer im feurigen Ofen in II zu Tage: der sitzende König, der stehende Henkersknecht und der Ofen, in dem die „pueri“ und Christus sich befinden, haben die gleiche Höhe, letztere sind infolgedessen ganz winzig geworden. Weitaus häufiger ist ein In-die-Länge-Ziehen einzelner Gestalten, um die gegebenen Flächen der Hochbilder auszufüllen. So sind z. B. in I die Kalenderapostel, für welche eine hohe und schmale Spalte zur Verfügung stand, viel zu lang und schmal geraten. Hier fallen die Figuren indessen noch nicht zu sehr auf, da Vergleichsgestalten fehlen; anders ist es in den Scenenbildern. So erscheint Maria unter dem Kreuze in I unverhältnissmässig lang, insbesondere neben dem Christus, aber sie musste den Raum neben dem Kreuz bis zur Höhe des Querarms füllen. Noch stärker macht sich derselbe Zwang auf dem Bilde der Kreuzigung in IV bemerkbar, wo Maria und Johannes ganz lang und schmal gebildet sind, die Mutter überragt bei gesenktem Haupte ihren allerdings gekrümmt am Kreuze hängenden Sohn um mehr als ein Drittel seiner Körperhöhe. In anderen Beispielen erlangt wieder Christus eine geradezu gigantische Grösse, so besonders in einer Anzahl der Höllenfahrts-

bilder, denn er reicht stehend fast vom unteren bis zum oberen Bildrand und darf doch nur einen bescheidenen Teil der Bildbreite einnehmen, da der Rest für den Höllenrachen nötig ist, aus dem die im Verhältnis zu Christus winzigen, aber besser proportionierten Erlösten hervorsteigen.

Ein Urteil über die Gestaltenbildung im Allgemeinen muss natürlich solchen Erwägungen in hohem Masse Rechnung tragen, denn, was an einzelnen schroffen Beispielen nachgewiesen wurde, macht sich an vielen Stellen weniger stark bemerkbar. Indessen lässt sich doch wohl sagen, dass unsere Maler überhaupt langgestreckte Gestalten bevorzugen, die auf schmalen Schultern einen ziemlich kleinen Kopf tragen. Es tritt dies in den Handschriften der ersten Reihe wiederholt hervor, weniger in denen der zweiten, hier haben wir ja immer eine derbere Malweise gefunden, so haben auch die Gestalten etwas Kräftigeres; ganz anders als diejenigen der dritten Reihe, welche wiederum überaus lang und schmal erscheinen. —

Die Kenntnis des Nackten ist natürlich eine geringe, obgleich nackte Gestalten durchaus nicht selten sind. Im Gegenteil finden wir solche hie und da, wo wir bekleidete erwarten sollten, da die Darstellungsform für den betreffenden Gegenstand mit bekleideten Gestalten schon gefunden war, so sind in II die Zwillinge, in III der Schütze, wiederholt der Wassermann nackt gebildet und bei all diesen Gestalten war die Nacktheit doch mit Leichtigkeit zu umgehen. Aber auch von diesen, wie von den Gestalten in den Initialen abgesehen, giebt es genug biblische Scenenbilder, in denen ein oder mehrere nackte Körper vorkommen, so wird Christus als Kind oft bei der Darbringung, als Mann meist bei der Taufe, Geisselung, Kreuzigung, Kreuzabnahme nackt oder doch nur mit dem Schurz bekleidet dargestellt, und doch fehlte auch da nicht die Möglichkeit der Bekleidung. Von anderen Gestalten, wie Adam und Eva, Hiob, den Märtyrern sei hier gar nicht die Rede.

Freilich sind die nackten Körper auch nur nach einer Formel gebildet; es ist eine bestimmte Gliederung, die in den Umriss eines Menschen hineingezeichnet wird. Die Gliederung des Leibes beginnt mit den Strichen, welche den Hals vom Rumpfe trennen. Durch zwei Bogen, zwischen denen einige Striche die Einsenkung

bezeichnen sollen, wird die Brust angedeutet, die Brustwarzen zuweilen durch Sterne. Darunter teilt eine Mittellinie den Leib; nach rechts und links setzen je drei ein wenig abwärts gerichtete Bogenstücke an, welche immer weiter ausgreifen. Sie sollen die innere Gliederung des Leibes andeuten. Zwei spitz zusammenlaufende Linien trennen den Leib von den Beinen, eine Andeutung des Geschlechts fehlt stets. An den Seiten stehen zuweilen einige Linien an Stelle der Rippen, im Rücken bezeichnet eine Reihe von Flecken die Wirbelsäule. Weiter sind noch die Gelenke an Knie und Ellenbogen, zu erwähnen, die wie zwei Bogen aufgegemalt werden; eine ähnliche Andeutung durch Bogen erfahren auch die Muskeln an Armen und Beinen. Hände und Füsse sind sehr einfach gehalten, eine Andeutung der feineren Muskulatur fehlt ihnen; ihr Grössenverhältnis zum Körper ist kein unnatürliches. — Von Einzelheiten der Gesichtsbildung ist schon bei Besprechung der Technik die Rede gewesen, die Unterschiede der verschiedenen Reihen sind bei Besprechung von Einzelgestalten hervorgehoben. Gerade sie tragen viel dazu bei, jeder Reihe ihren eigentümlichen Charakter zu geben, der ersten eine gewisse Zierlichkeit und Eleganz, der zweiten Derbheit, ja Plumpheit; der dritten endlich eine gewisse Aufgeregtheit und Unausgeglichenheit der Formen. Es sei das hier nochmals im Einzelnen belegt. Ich beginne mit den Augen. In I ist die Linie, welche das obere Augenlid andeutet, in starkem Schwung gezeichnet, gegen die Schläfen spitz auslaufend, die untere Begrenzungslinie des Auges nur ein kurzer Strich; in III, IV und besonders in II schwindet dieser Charakter, die Augen werden weniger schwungvoll, rundlicher, in V flach mandelförmig gezeichnet. So, nur viel besser, finden wir die Augen in den beiden Brustbildern in VI_1, auffallend breit und flach sind sie auch in VI_3. In VI_1—VIII scheinen die Augen im Allgemeinen grösser, unbestimmter in der Form, die Zeichnung spielt eine geringere Rolle, die farbige Modellierung der Augenpartien macht sich stärker bemerkbar. In IX und XI nähert sich die Bildung wieder den ersten, ohne deren Feinheit zu erreichen, in X ist sie charakterlos, ebenso in XII: es entspricht dies der geringen Höhe, auf der diese Handschriften überhaupt stehen.

Die Bildung von Nase und Mund ist ebenfalls deutlich verschieden, in I und in den verwandten Handschriften ist eine zier-

liche langgezogene, schmale, zuweilen etwas gekrümmte Nase beliebt, unter der ein überaus kleiner Mund Platz findet. In VI_1 bis VIII ist gerade die Nase derb, fast knollig gebildet zu nennen, der Mund grösser, wie bei den Augen ist es weniger Zeichnung als derbe Modellierung, welche die Formen bestimmt. Dagegen nähern sich sowohl VI_3, wie VI_2, IX und XI auch hierin den ersten Handschriften. Bezeichnend ist, dass der Schematismus so weit geht, dass die Nase sowohl bei Vorder- wie bei Seiten-Ansicht oft als drei- oder zweifacher Bogen gezeichnet wird, am schlimmsten zeigt sich diese Manier in V. Die Bildung der Ohren steht an Natürlichkeit noch hinter Augen, Nase und Mund zurück, sie erscheinen als länglicher, oft erstaunlich kleiner Fleck, in dem ein unruhiger Strich die Gliederung bedeutet, oft fehlt dieser oder überhaupt jede Andeutung des Ohres.

Zur Kopfbildung gehören dann noch ein Strich unter dem Munde, die Vertiefung des Kinnes andeutend; ein paar Striche zur Gliederung der Oberlippe zwischen Mund und Nase, die oft stark übertrieben wird, ein paar Linien zur Andeutung der Augenbrauen, die oft in der Mitte in die Höhe gerichtet sind, oft auch in die Linien der Nase übergehen. Nicht immer wird eine Wölbung der Stirn über den Augen angegeben (kaum in II), dass sie in IX schablonenhaft wiederholt ist, habe ich schon erwähnt. Das Hervortreten der Backenknochen ist selten zu bemerken, regelmässig ist aber die rote Färbung der höchsten Fläche. —

Die Kopftypen: Schon bei der Betrachtung der Apostel ergab sich, das besondere Kopftypen für jeden Einzelnen nicht vorhanden seien. Betrachten wir hier ganz im Allgemeinen, was sonst an solchen in unserer Gruppe vorkommt.

Die Frauenköpfe scheiden wir zunächst aus, die ganze Reihe der heiligen Frauen ist sich sehr ähnlich und dieser Eindruck wird durch die Tracht, die Einhüllung des Hauptes durch Tuch oder Mantel verstärkt, es ist eine Ausnahme, wenn Elisabeth (oder Hanna?) bei der Darbringung und der Heimsuchung in II ältliche Züge trägt. Wir sahen in den Handschriften dritter Reihe einen neuen Madonnentypus Eingang finden mit langen Locken und entschieden jugendlicher Bildung. Dieselbe freiere Auffassung findet sich schon in den weltlichen Gestalten unserer ersten Reihe,

so ist die „grosse Sünderin“ in III gestaltet und so wieder eine Reihe unserer zeitgenössischen Gestalten im Paradiesesbilde in I und in der Litanei in II; alle mit frei herabwallenden Locken ohne das Kopftuch mit seinen traditionellen Falten, so natürlich auch die nackte Eva (z. B. VIII) und in II einige der weiblichen Heiligen, andere, denen der lange Haarschmuck fehlt, sind kaum von jungen Männern zu unterscheiden.

In den männlichen Köpfen herrscht eine ungleich grössere Mannigfaltigkeit. Hier werden drei Lebensalter streng geschieden: jugendlich bartlose, kräftige bärtige und weiss-(hezw. blau-)haarige greise Köpfe stehen sich gegenüber. Die jugendlichen lassen sich nach dem Haarwuchs wieder einteilen, entweder ist das Haar ganz kurz und am Kopf fest anliegend oder länger und ein wenig gelockt, in beiden Fällen meist etwas in die Stirn gekämmt. Die beiden Formen fanden sich schon beim Johannes, z. B. I (Kalender) und IV (Kreuzigung); alle anderen sind diesen gegenüber ungewöhnlich, so der Kopf eines Pharisäers bei der Auferweckung des Lazarus in II, dessen langgeschwungenes Haar zu beiden Seiten weit vom Kopfe absteht. Lockiges Haar kommt, soweit es sich nicht um leichte Wellenkräuselung handelt, erst in der dritten Reihe auf, die Ausbildung in schematische Buckel nur bei Engeln und Johannes in IX.

An bärtigen Männerköpfen bieten die Handschriften eine ziemlich reiche Auswahl, die Unterschiede bestehen jedoch meist nur in kleinen Abweichungen in Haar- und Barttracht. Ein principieller Unterschied zwischen profanen und heiligen Gestalten ist nicht vorhanden. Nur die wenigen weit verbreiteten Apokteltypen, wie für Petrus, Paulus, Bartholomäus und den christusähnlichen Jacobus, werden nicht auf andere Personen übertragen; die Mehrzahl der Apostelköpfe wurde aber aus dem Typenschatze der Maler entlehnt, so kommt es, dass z. B. der höchst eigenartige Typus des Josephskopfes auf dem Geburtsbilde in IV bei der Hochzeit zu Kana (IV) wiederkehrt und sich sehr ähnlich bei einem Apostel im Kalendar von I (October) findet. Eine Eigentümlichkeit, welche die Kalenderheiligen von I am stärksten aufweisen, ist ein starkes Zusammengehen der Backen- und Bartlinien nach dem Munde zu, welches den Gestalten einen etwas verkniffenen, asketischen Ausdruck giebt. Es hängt das augen-

scheinlich mit den geschilderten byzantinischen Einflüssen zusammen.

Die verschiedenen Arten, Haar und Bart zu tragen sind etwa folgende; einige scheiteln das Haar in der Mitte und lassen es nach beiden Seiten herabfallen, andere tragen zunächst um den Kopf herum kranzförmig eine Schicht kürzeren Haares, unter der erst das längere beginnt. Häufiger wird ein kurzgeschnittener Teil des Haares in die Stirn gekämmt, während es an den Seiten lang ist, oft werden dann die Ecken an den Schläfen rund herausgeschnitten, sodass das Haar neben der Stirn rechts und links einen Bogen bildet. Die emporstehende Stirnlocke, welche wir bei Abraham trafen, scheint nur für besonders hervorragende Personen bestimmt zu sein, unter den Aposteln ist sie selten; sie hat dann auch nicht den flammenartigen Charakter, sondern ähnelt mehr einzelnen zu Berge stehenden Haaren.

Der Bart besteht in der Hauptsache aus dem Vollbart, dem gegenüber der Schnurrbart nur gering entwickelt ist. Die Grundformen sind ein länglich spitzer und ein kürzerer, aber runderer und vollerer Bart. Eine Teilung des Bartes ist besonders in den Handschriften der ersten Reihe nur wenig angedeutet, in den Handschriften dritter Reihe wird sie stärker und tritt eine Neigung zur Zerlegung des Bartes in Locken auf.

Besondere Beachtung verdient ein wiederholt zu belegender Männerkopf mit starkem bis zum Nacken herabreichendem Haar und vollem, kurz gehaltenem Bart. Dieser Typus scheint mit Vorliebe zur Darstellung von Fürstlichkeiten verwandt zu sein; wir finden ihn wiederholt in II, es zeigen ihn Nebucadnezar, der gefangene König der Juden in Babylon, Pharao, Kaiser Heraclius, der älteste (?) Bruder beim Verkauf Josephs, David unter den Musikanten, einer der heiligen drei Könige, in I die Könige von Ungarn und Böhmen, in anderen Handschriften fehlen zum Vergleich geeignete Gestalten. Die Auswahl der Figuren, welche den Typus tragen, lässt ausser Zweifel, dass er der Typus eines Fürsten ist. Wir dürfen daraus wohl auch den Schluss ziehen, dass die Könige von Ungarn und Böhmen nicht portraitgemäss dargestellt sind. Ungleich schwieriger zu beantworten ist die Frage hinsichtlich der Bilder des Landgrafen selbst. Jedenfalls sind seine drei Bilder unter einander nicht übereinstimmend: in I hat der Landgraf einen ganz

stattlichen Vollbart von graubrauner Farbe, nähert sich überhaupt sehr dem geschilderten Fürstentypus; in II ist er einmal bartlos, einmal vielleicht mit einem Anflug von Bart gebildet, aber von graublauer Farbe. Bartlos ist nun auch die Fürstengestalt im Paradiese in I, sie dürfte einen zweiten Typus der Fürstenbildung vertreten, der sich am Schluss der Litanei in II, im gefangenen König der Juden vor Nebucadnezar (II) und öfter für David findet. Die beiden Fürstentypen entsprechen der Sitte der Zeit, dass die höheren Stände bartlos waren und nur die höchsten wieder teilweise einen Bart trugen (Weiss, Kostümkunde S. 580). Es liegt daher nahe anzunehmen, dass für den Landgrafen beide Fürstentypen verwandt wurden, er also nicht porträtgemäss dargestellt ist. Anderenfalls müssten Bildnisse aus verschiedenen Lebensjahren vorliegen, in I ein solches aus seinen jüngeren Jahren, wo er noch einen Vollbart trug, in II aus späterer Zeit, wo er keinen Bart mehr trug und das Haar schon gebleicht war. Unmöglich ist auch dies nicht, II scheint in mancherlei Hinsicht jünger als I zu sein und gegen 1217, wenn wir die Entstehung soweit herabrücken, war der Landgraf möglicherweise 50 Jahre alt (er heiratete um 1182 das erste Mal). Indessen haben wir schon erwähnt, dass der jüngere Eindruck, der II macht, sehr wohl aus äusseren Ursachen zu erklären sein kann. Ueberdies wäre es sehr schwer, den Altersunterschied zwischen I und II um mehr als einige wenige Jahre anzusetzen, machen doch die Bildnisse des Ungarischen Königspaares die Entstehung von I in eben den letzten Jahren des Landgrafen wahrscheinlich. Eine Gewissheit lässt sich also nicht erlangen; die Wahrscheinlichkeit, wenn wir das Verhältnis der Künstler zur Aussenwelt bedenken, spricht wohl dafür, mindestens eine starke Benutzung der „Fürstentypen“ anzunehmen. Vielleicht mehr Eigentümliches steckt in der Gewandung, auf die noch zurückzukommen sein wird. Was vom Landgrafen gilt, passt auch für die Landgräfin, der Gleichmässigkeit der Frauenköpfe entsprechend scheint nicht einmal der Versuch gemacht, einen bestimmten Typus für Fürstinnen anzuwenden. —

Hier sei noch der Kopftypen der bösen Menschen gedacht, wie der Henkersknechte. Die moralische Schlechtigkeit findet in ihren Gesichtern einen beredten Ausdruck, sie sind mehr oder minder verzerrt und hässlich. Besonders in Betracht kommen die

Bilder der Geisselung Christi und das der drei Männer im Feuerofen in II, während bei den Martyrienscenen des Kalendars derselben Handschrift die Schergen nicht weiter unglimpflich behandelt sind. Gerade durch das Zurücktreten des Regelmässigen, Symmetrischen und Traditionellen erscheinen die Henker lebendiger als die heiligen Gestalten. Dasselbe gilt denn auch von den Krüppeln (in II) und manchen Gestalten der Monatsbilder, von deren künstlerischer Bedeutung noch die Rede sein wird.

2. Die Gewandung.

a. Die Trachten.

Eine strenge Scheidung zwischen den Trachten biblischer und zeitgenössischer Gestalten lässt sich nicht durchführen. Freilich sind die Gegensätze einer rein traditionellen und einer der Aussenwelt der Zeit des Malers entsprechenden Gewandung vorhanden, aber sie sind nicht streng auseinandergehalten, Beispiele einer rein „modernen" Kleidung sind sehr spärlich, häufig ist eine Mischung verschiedener Bestandteile.

Wir haben die traditionelle Gewandung schon in den Betrachtungen der Einzelgestalten kennen gelernt. Christus, die Apostel, Propheten, die Mehrzahl der Engel u. a. sind mit ihr bekleidet: es ist antike Tracht, sie besteht aus einem langen Aermelkleid und einem Mantel, selten wird noch ein Hemd sichtbar. Der Schmuck des Gewandes ist ein sehr geringer, häufig ist nur der mehrerwähnte Streifen am Oberarm, der sich bisweilen an der Brust herabzieht. Dazu kommen hin und wieder Aufschläge an den Aermeln, ein Kragen und Besatz am untern Gewandsaume. Die Weite der Aermel ist verschieden, öfter tritt der Arm vom Ellenbogen ab nackt heraus. Ueber diesem Rock wird der Mantel getragen und zwar der durch die Drapierung um den Körper gehaltene, nicht durch eine Spange geschlossene Mantel. Er ist fast stets ganz schmucklos, wenn auch der Stoff hie und da durch Punkte gemustert wird. Nur die Handschriften IX-XI, in denen auch der Besatz des Kleides ein reicherer wird, durchbrechen die hergebrachte Einfachheit und bringen gelegentlich

Streifen an. Es sind das dieselben Handschriften, welche bei einigen Aposteln die antike Gewandung überhaupt wegzulassen wagten. Die Anordnung des Mantels ist eine sehr verschiedene, bald wird er über beide Schulter gezogen und hüllt so den ganzen Oberkörper ein, bald ist er um den Leib geschlungen und nur über eine Schulter geworfen. Die Propheten ziehen ihn öfter kapuzenartig über den Kopf. Im Allgemeinen pflegt der Mantel dunkler gefärbt zu sein, als das Gewand, welches häufig in den Lichtpartien weiss scheint. Erst in IX—XI ändert sich dies Verhältnis. Die Farben sind wechselnd, erst in den jüngsten Handschriften werden die Zusammenstellungen von blau mit rot und violett mit grün überwiegend. Die mit der geschilderten antiken Tracht bekleideten Gestalten gehen barfuss (Ausnahme: Bartholomäus IX, X), nur die Engel pflegen häufig beschuht zu sein, es hängt das mit der reicheren Kleidung zusammen, welche für eine bestimmte Gruppe unter ihnen üblich war.

Den schroffsten Gegensatz zu der Schlichtheit der geschilderten überlieferten Gewandung bietet die Tracht der oftgenannten Engel der Taufbilder. Mehr als Untergewand, Hosen und Schuhe ist das prunkvolle Obergewand mit den weiten Aermeln auffällig. Wir haben uns das Auftreten dieser Kleidung als byzantinischen Einfluss erklärt. Indessen ist sie in unseren Handschriften sehr stark der Fürstentracht derselben angenähert. Nur darum fehlen wohl einige in Byzanz sehr geläufige Bestandteile dieser Gewandung, vor allem die Schärpe, deren freies Ende über den linken Arm geworfen wurde. Sie, wie der dort so häufige streifenförmige Besatz oder Ueberwurf, ist eine Abwandlung der antiken Consulartracht und von dort aus in die Kaiser- und Engelkleidung übergegangen. Dem abendländischen Künstler muss sie sehr befremdlich erschienen sein, nur recht selten findet sich die Schärpe in deutschen Miniaturen wieder, ebenso selten kommt am Mantel ein viereckiges Besatzstück vor, ein clavis, den wir bei so vielen Byzantinismen öfter erwarten sollten.

Wie gesagt, ist das Hauptstück der Prachtkleidung unserer Engel der Fürstentunica unserer Handschriften sehr ähnlich, die weiten Aermel bieten indessen einen Unterschied, nur auf dem Bildnis des Königs von Ungarn finden sie sich ähnlich wieder. Auch diese Fürstentunica ist aus Byzanz ins Abendland gekommen

(vgl. Vöge, a. a. O. S. 319, daselbst weitere Hinweise), nur dass sie nunmehr schon seit Jahrhunderten aufgenommen war. Es liegt keine Veranlassung vor, an irgend einer Stelle in unseren Handschriften an ihr neu aufgenommene byzantinische Elemente zu sehen, der Besatz hält sich in den Grenzen des Hergebrachten: ein Kragen um den Halsausschnitt, ein Streif um den unteren Saum, Manchetten und ein von oben an der Brust bis zur Gürtung herablaufendes Stück; soll die Pracht noch erhöht werden, so kommt ein gürtelartiger Streif hinzu oder nehmen die oberen oder unteren Einfassungen reich ausgeschweifte Formen an. Durch Weglassung oder Zufügung, bezw. Vergrösserung der Bestandteile und Wechsel in der Musterung wird für Abwechslung gesorgt, ein bestimmter Sinn scheint dem aber nicht innezuwohnen, eine Abstufung der Personen nicht damit versucht zu sein. Ausnahmsweise kommt in II (Jüngstes Gericht) auch dies Gewand verkürzt über einem langen Untergewand vor.

In Verbindung mit diesem Rock wird gewöhnlich ein Mantel getragen, aber selten der oben beschriebene aus der altchristlichen Zeit stammende um den Leib geschlungene und über eine oder beide Schultern geworfene, sondern ein über beide Schultern gehängter, der vor der Brust oder auf der rechten Schulter mit einer Spange gehalten wird; der letztere ist die Regel, der erstere die Ausnahme, die nur als eine Verbindung verschiedener Trachten anzusehen ist. Jedenfalls ist der Mantel schmucklos, ohne jeden Besatz. Dazu gehören Schuhe und Strümpfe oder Beinlinge.

Die Anwendung dieser Kleidung ist eine sehr weite, von Königen abwärts. Nur für die unteren Volksschichten, wie Diener, Hirten, Henker ist eine andere Art der Bekleidung üblich, die sich der geschilderten freilich oft nähert, aber doch meist die charakteristische Form bewahrt. Es ist ein bis zu den Knien reichender gegürteter Rock, zu dem, soweit man nicht barfuss geht, zwei Beinlinge und Schuhe getragen werden. Die Beinlinge schliessen über dem Knie ab und lassen bei starker Bewegung der Gestalten ein weisses Hemd sichtbar werden. Diese Tracht ist natürlich viel bequemer als die oben beschriebene, der lange Rock musste die Bewegung hemmen. Ein Mittelding zwischen beiden ist die Kleidung des Kellermeisters bei der Hochzeit zu

Kana (IV), dessen langer Rock bis zum Gürtel aufgeschlitzt ist, so dass die Beine sich frei bewegen können.

Die einfache Tracht wird hie und da der kostbaren angenähert, es tritt Besatz auf, der sich natürlich nur innerhalb bescheidener Grenzen hält. Mehr Interesse haben andere Zuthaten, es sind Binden um die Waden und den Leib, die aus Tüchern zu bestehen scheinen. Sie finden sich in unseren Handschriften fast nur bei den Henkern der Geisselung Christi, etwas Aehnliches ist das Gürteltuch des bei dem Gastmahl im Hause Simons von Bethanien (III) bedienenden Mannes. Dient hier das Tuch als Gürtel, so ist es bei einem Henker der Geisselung (VII) oberhalb der Gürtung, etwa um die Brust geschlungen. Ebenso trägt der Reiter im D (Ps. 101) in IV ein Tuch oder hat er seinen Mantel so umgebunden, um sich freier bewegen zu können?

Ueber dem kurzen Rock wird zuweilen ein Fell getragen, so von Johannes dem Täufer in den Handschriften der zweiten Reihe, vom frierenden Greis der Monatsbilder und einem Hirten bei der Verkündigung in II und III. Vereinzelt finden wir eine Exomis (ein auf dem blossen Leibe getragener Knierock, der die linke Schulter und Brust frei lässt) bei einem Henkersknecht (II, drei Männer im Feuerofen). Bemerkenswert ist auch die Kleidung des Mannes, der sich zur Ader lässt in X, er hat den Aermel des Untergewandes aufgekrempt, von seinem langen Obergewand hängen beide Aermel im Rücken frei herab, sie müssen also an der Achsel abknöpfbar gedacht sein.

Kopfbedeckungen sind ziemlich selten, das Volk trägt öfter eine Kapuze am Mantel oder eine Art knapp anschliessendes aufgebundenes Tuch, die Landleute zuweilen einen flachen Hut; eine konische, meist in Verbindung mit einem Tuche getragene Mütze kommt ein paar Mal in III und IV vor (bei Melchisedek, Nicodemus? u. a.), eine Art phrygischer Mütze hat Christophorus (VI_1), die Juden haben regelmässig hohe spitze Hüte. Die Fürsten tragen zumeist eine Krone, welche die Gestalt einer nicht sehr hohen Mütze besitzt; sie ist gemustert und zuweilen in vier Spitzen ausgehend, auf denen in den seltensten Fällen (Madonna II) knopfartige Verzierungen sitzen. Aus einem durchbrochenen Reifen mit Knöpfen besteht die Krone der Madonna in IV, dazu ein Bügel in V.

Eine Betrachtung der Bilder zeitgenössischer Personen lässt die Unterschiede in der Kleidung nicht gross erscheinen. Die fürstliche Gewandung besteht aus dem langen Aermelgewande, das den üblichen Besatz trägt oder auch ein reiches Stoffmuster, Schuhe und Strümpfe fehlen natürlich nicht. Der alte umgeschlungene Mantel kommt bei den Königen von Ungarn und Böhmen vor; der Landgraf trägt einen auf beiden Schultern aufliegenden, im Rücken lang herabwallenden Mantel, der mit Pelz gefüttert ist und vorn an der Halsöffnung Pelzaufschläge zeigt. Während die letzteren von brauner Farbe sind, ist das Pelzfutter durch die Musterung angedeutet, in I durch schwarze Krakel, die wohl Hermelinschwänze bedeuten sollen. Während die Könige dieselbe Krone tragen, wie die biblischen, hat der Landgraf stets eine kegelförmige Mütze. Gewand und Mantel des Landgrafen sind ganz zeitgemäss, ob etwa die eigentümliche Mütze für den „Landgrafen" bezeichnend ist, lasse ich dahingestellt.

Nun zur Frauentracht. Die traditionellen Stücke sind schon bei der Besprechung der Mariengestalten genannt, es sind, abgesehen von den Schuhen ein langes Gewand und der meist über den Kopf gezogene Mantel, welcher im Gegensatz zu dem Mantel der Männer, meist mit einer Borde besetzt ist. Beide Stücke können verdoppelt werden: über das Gewand kommt ein zweites nur bis zu den Knien reichendes, zu dem Mantel ein eigenes Kopftuch. Nicht mit diesem zu verwechseln ist das untere Kopftuch zahlreicher Madonnen, das, aus zweifarbigem Stoff bestehend, unter dem Mantel, nicht an seiner Stelle getragen wird, und orientalischen Ursprungs ist. Wenn die grosse Sünderin den Mantel nicht über den Kopf zieht, sondern das lange Haar herabwallen lässt und mit einer zierlichen Mütze bekrönt, so weicht sie von der üblichen Tracht der biblischen Frauen ab, es findet das in ihrem Charakter seine Begründung. Nur in den Handschriften dritter Reihe und VI_3 fanden wir eine ähnliche freiere Behandlung Mariae. Eine Art Mütze scheint Hanna (?) auf der Darbringung (IX) unter dem Mantel zu tragen, wie sonst der orientalische Schleier getragen wird.

Nichtbiblische Frauen werden gern in das Gewand mit den lang und weit herabwallenden Aermeln gesteckt, die in der Zeit so beliebt sind. Noch reicher erscheint die Tracht, wenn das

Kleid ein dreifaches ist (Jungfrau IX), ein dunkles Untergewand, das knapp an den Armen sichtbar wird, darüber das Gewand mit den weiten Aermeln und zuoberst wieder ein dunkles ärmelloses Gewand. Ein reicher Besatz nach Art des auf der Fürstentracht kommt nicht vor, nur schmale Borden. Eine Ausnahme macht die Ecclesia in I, in III ist ihr Gewand fast ganz von zwei kreuzweise von den Schultern herablaufenden Zierstreifen verdeckt.

Die Kleidung der zeitgenössischen Frauen ist wenig von der der Männer verschieden, doch kommen die weiten Aermel vor und scheint der Mantel weiter zu sein und die Gestalt mehr zu verhüllen, dann fehlt ein bindenartig um den Kopf, zuweilen auch um das Gesicht geschlungener und im Nacken herabwallender Schleier nicht, auf dem zuweilen die Krone sitzt. Die Landgräfin trägt eine solche mit zwei gekreuzten Bügeln, die sonstigen entsprechen denen der Könige. Merkwürdigerweise tragen einige der weiblichen Heiligen (der Litanei in II) den mit der Spange geschlossenen Mantel, eine auch das bindenähnliche Kopftuch. Letzteres entspricht den zeitgenössischen Frauengestalten, auch der Mantel derselben ist ja nicht ohne Aehnlichkeit. Das Kopftuch findet sich übrigens auch bei Ecclesia, Synogoge (I, III) und merkwürdiger Weise bei Vergil (III).

Eine ausführliche Angabe der Stoffmusterung treffen wir, von den geistlichen Gewändern abgesehen, nur bei den Bildnissen am Schluss der Litanei in II, auch darin zeigt sich wohl ein Anschluss an die Aussenwelt, so dass wir auch hier zu dem Schlusse kommen, dass der Maler bei den Bildnissen die Zeittracht wiederzugeben bemüht war. —

Die vorkommenden geistlichen Trachten erheischen eine besondere Betrachtung, der Gegensatz von traditioneller und historischer Darstellung ist hier nicht vorhanden, doch scheint die Wiedergabe eine ziemlich freie. Es können hier nicht alle Einzelheiten aufgezählt werden, nur einige Beobachtungen gegeben werden. Ausser der aus Alba und Dalmatica bestehenden Diaconenkleidung (z. B. Stephan II) treffen wir sehr häufig die bischöfliche, deren Hauptstücke in unseren Bildern Alba, Dalmatica und Paenula sind. Neben dieser Zusammenstellung bemerken wir oft die Verbindung eines langen Aermelkleides, welches zu-

weilen nach Art des fürstlichen, reichen Besatz trägt, mit einem auf der Brust durch eine Spange geschlossenen Mantel, den wir wohl als Pluviale bezeichnen dürfen (Weiss, a. a. O. S. 685). Eine Mischung dieser beiden Bekleidungsarten ist es, wenn der hl. Silvester (II) das Pluviale über Alba und Dalmatica trägt, oder bei einer Gestalt der Litanei (II) weite Aermel unter ihm vorkommen.

Die Kopfbedeckung ist für die höhere Geistlichkeit entweder die in zwei hintereinander liegende Spitzen ausgehende Bischofsmütze mit dem üblichen Streifenbesatz oder eine ihr ähnelnde, aber nur in eine hohe Spitze endigende Mütze mit demselben Schmuck. Wir werden schwerlich fehl gehen in ihr die päpstliche Tiara zu sehen (Weiss, a. a. O. S. 679), wenn auch nicht alle ihre Träger Päpste sind. Ueber die Zusammenstellung der verschiedenen Kopfbedeckungen mit bestimmten Kleidungsstücken lässt sich nur wenig aussagen, die Mitra kommt nicht über dem Pluviale vor, wohl aber die Tiara über dem Bischofsornat (Ambrosius II u. ö.), über der gemischten Kleidung des hl. Silvesters (II) und gewöhnlich über der geschilderten einfachen, aus langem Gewand und Pluviale zusammengesetzten Tracht.

Es sei noch einiger ungewöhnlicher geistlicher Kleidungsstücke gedacht. Beim Jüngsten Gericht (II) bemerken wir eine jugendliche tonsurierte Gestalt in langherabwallendem Mantel mit Pelzaufschlägen. Die singenden Geistlichen im Initial C (IX) tragen ein ähnliches langes Kleidungsstück mit weiten Aermeln und bei einem mit breitem Kragen (rot auf grau). Eigentümlich ist auch die Gewandung eines Einzelheiligen in VI_1 (fol. 30^b), die aus Alba und Paenula nebst Schuhen und Manipel besteht.

Schuhe gehören natürlich zu all diesen geistlichen Trachten. Auffallender Weise scheint nie eine Stola angegeben, nur sehr selten ein Pallium, welches oft schwer von dem Y-förmigen Besatz der Dalmatica zu scheiden ist. Es findet sich nie neben dem Pluviale. Auch Bischofsstäbe sind selten. Ausser den genannten Verzierungen ist der reiche Schmuck der Dalmatiken hervorzuheben, welche oft aus gemustertem Stoff bestehen und mit einer Borde besetzt zu sein pflegen.

Trachten der Klostergeistlichkeit haben kaum Darstellung gefunden, zu nennen ist der hl. Franciscus (XIV) in graugrüner Kutte mit hellem Knotenstrick. —

Wie die Tracht der Geistlichen, so ist auch die Rüstung der Krieger der Zeit gemäss, wobei natürlich traditionelle Elemente nicht ausgeschlossen sind. Wir finden ein bis zu den Knien reichendes Panzerhemd, darüber wird eine Panzerkappe getragen, welche oft bis tief auf die Brust herabreicht. Sie umzieht das ganze Gesicht oder lässt nur einen Spalt für die Augen frei (Auferstehung IV); nicht immer sind die Beine gepanzert. Die gewöhnliche Helmform ist ein Topfhelm, vereinzelt (Auferstehung IX, XI) findet sich eine spitze Kappe mit Streifenbeschlag (ähnlich einer Mitra) oder ein Helm etwa von der Form des Judenhuts (VII). Ueber der Rüstung, aber z. T. durch die Panzerkappe verdeckt, wird bisweilen ein Waffenrock getragen, der in einem Falle (IX) miparti, in einem anderen am unteren Saum gelappt ist. — Als Waffen dienen das an breitem Gürtel getragene Schwert in einer Scheide, deren oberes Ende kreuzweise gemustert (umgürtet?) ist, sowie eine Lanze, an der bei den Reitern (Q II) ein Fähnchen hängt. Die Schilde sind länglich dreieckig mit scharfen oder abgerundeten Ecken. Von einer heraldischen Bemalung kann kaum die Rede sein, nur in den Initialfiguren (II) finden wir einen Ansatz dazu, einmal einen Querbalken, ein ander Mal eine Figur ähnlich zwei Sparren (der obere gestürzt). Von den Lanzenfahnen der Ritter ist eine zweifarbig (gespalten), die andere mit einer (stilisierten) Lilie geschmückt.

Es sind das Alles nur geringe Anzeichen des Wappengebrauchs. Einer Eigentümlichkeit aber muss in diesem Zusammenhange gedacht werden. Christus trägt wiederholt die in zwei bis vier Lätze gespaltene (meist zweifarbige) Kirchenfahne, auf ihr finden wir in III in blauem Felde einen nach rechts gewendeten, steigenden goldenen Löwen.

b. Die Gewandbehandlung.

In der Untersuchung der Trachten hatten wir zwischen traditionellen und historischen Stücken zu scheiden, sie bringen einen gewissen Gegensatz in der Behandlung mit sich, die antike Gewandung, der lange fast schmucklose Rock und der weite ebenfalls fast unverzierte Mantel rufen durch ihre Anordnung ein reiches Spiel der Linien hervor, wie es in der Laientracht nicht statthaben

konnte, ein auf der Schulter durch eine Spange gehaltener oder frei von den Schultern im Rücken herabwallender Mantel kann nicht Anlass zu so reichen Bildungen sein wie ein nur durch die Drapierung gehaltener.

Die Einzelgestalten der Kalendare sind am meisten geeignet, uns das Wesen der Gewandbehandlung unserer Gruppe zu erschliessen. Sie sind im vollsten Sinne des Wortes „Gewandfiguren", das Interesse an der Drapierung der Gewandung ist das vorherrschende. Dieselbe trägt nun durchaus einen Charakter, welcher dem antiken Ursprunge der Tracht entspricht. Wenn es auch an Missverständnissen nicht fehlt, ist im allgemeinen der Wurf ein antiker, bezeichnend ist dafür namentlich das so häufige straffe Anziehen des Mantels um den Arm, ein der antiken Kunst so geläufiges Motiv. Dobbert (a a. O. S. 219, vgl. Goldschmidt, a. a. O. S. 13 f.) hat seine weite Verbreitung in der byzantinischen Kunst hervorgehoben, und sich dahin ausgesprochen, dass es nicht Zufall sein könnte, dass es sich oft in solchen Werken der abendländischen Kunst fände, in denen sich auch sonst byzantinischer Einfluss belegen liesse. Die Entscheidung, ob das Motiv aus rein abendländischer Tradition oder über Byzanz dem Maler überliefert sei, erscheint mir im Einzelfalle schwierig, aber, wo so viele Byzantinismen nachzuweisen sind, wie in unseren Handschriften, wird man sich gern dieser Seite zuneigen. Es kommt hinzu, dass der Gesamteindruck unserer Gestalten sich nur durch byzantinische Einwirkung erklären lässt, denn man kann Aehnliches in der deutschen Kunst vor 1200 kaum nachweisen, ohne wieder Anlass zu haben, die Quelle in Byzanz zu suchen. So wird man z. B. eine gewisse Verwandtschaft der Einzelgestalten der Propheten bei Herrad (Abb. Straub, Tafel 19 und 20) zu erklären haben. Eine Betrachtung byzantinischer Einzelgestalten, wie sie beispielsweise das Vaticanische Evangeliar (Cod. graec. 1208, Abb. bei Beissel, Vatic. Miniaturen, Tafel. XII, Palaeographical Society, Tafel 131) bietet, dürfte zur Ueberzeugung genügen, dass nicht nur eine parallele Entwicklung oder zufällige Aehnlichkeit vorliegen kann, sondern eine Befruchtung von Byzanz aus angenommen werden muss. Byzanz spendet da nur weiter, was es selbst von der Antike empfangen, aber treuer bewahrt hat als das Abendland. Aus dieser aufge-

frischten Nachwirkung der Antike erklärt sich auch der ungemein plastische Charakter, den viele dieser Gestalten tragen. Janitschek (a. a. O. S. 133) bemerkt von VI_1: „In den zahlreichen Heiligendarstellungen, welche die Litanei begleiten" — es liegt hier zweifellos eine Verwechslung vor, gemeint können nur die Einzelgestalten sein —, „schloss man sich wohl an plastische Muster an; mindestens hat man den Eindruck, als ob in der Gewandbehandlung die Motive der Steinplastik ohne jedes Bedenken entlehnt wurden." Dies Urteil gilt mit gewissen Abänderungen für alle unsere Einzelgestalten und findet auf die gedachte Weise seine leichteste Erklärung. Uebrigens darf man durchaus nicht annehmen, dass etwa jede einzelne dieser Figuren nach einem bestimmten Schema entworfen sei, dem widerspricht schon, dass kaum zwei nur in den Hauptzügen übereinstimmende gefunden werden.

Es entspricht diesem byzantinisch-klassischen Einflusse, wenn der Faltenwurf ein zwar überaus künstlicher, aber doch naturgemässer ist, wenn sich die in manchen Perioden der romanischen Kunst so beliebte Art der Herausarbeitung bestimmter Körperteile durch Drehungen von Falten, wie am Knie, Schenkel und Bauch, nie findet. Dagegen findet in der Tradition von der Antike her der Gegensatz langer straff gezogener Falten, wie besonders bei der geschilderten Armhaltung, und wieder klein zerknitterter Massen seine Erklärung.

Dieses reiche von Byzanz dargebotene Faltenspiel auf antiker Grundlage erfährt nun eine abendländische Ausgestaltung, die man beinahe eine Karikatur nennen könnte. Der Faltenreichtum, die Unruhe wird, soweit nur möglich, gesteigert und in scharfbrüchigeckiger Weise weiterentwickelt. Es entsteht dadurch der eigentümliche Gewandstil deutscher Arbeiten des 13. Jahrhunderts, der uns später noch zu beschäftigen haben wird. Hier sei zunächst die Abwandlung dieses Stils innerhalb unserer Gruppe verfolgt.

Voranzustellen sind die streng stilisierten Handschriften I, III und IV. Am klarsten zeigt sich der geschilderte Charakter in der Behandlung der Umrisse, sie werden wieder und wieder unterbrochen durch steil gegen sie anlaufende Falten, welche so eine scharfe Ausbiegung veranlassen. Häufen sie sich in kurzen Abständen übereinander, so wird der Kontur fast in eine Zickzacklinie zerlegt, vgl. etwa den Johannes der Kreuzigung in I.

Nahezu regelmässig finden sich solche scharf herausdringende Falten auf den Schultern und Oberarmen, der Mantel folgt nicht in weichem Fall dem Körper, sondern scheint hoch- und zusammengezogen. Wo man eine weiche Rundung erwarten sollte, wie an der Halsöffnung des Gewandes, da giebt jede Falte Anlass, zu einer eckigen Brechung, und eckig gebrochen sind ebenso die Enden der Längsfalten, daher meist die unteren Säume der Mäntel und des Gewandes, von dem Zickzackbruch frei herabhängender Enden ganz zu schweigen. Wo dem Saum eine weisse Linie folgt, leuchtet natürlich die stilistische Eigentümlichkeit am grellsten hervor, so z. B. am Mantel Mariae in der Kreuzigung (I), der, nach byzantinischer Art um das Gesicht gelegt, schroff weiss umzeichnet wird.

Innerhalb der Umrisse wird das Linienspiel noch bunter, da entstehen alle möglichen Kreuzungen und Zusammenstösse von geschwungenen, wie scharfgebrochenen Linien. Die Hauptzüge sind zwar meist ziemlich glatt gehalten, vielfach geschwungen, oft auch auffällig geradlinig; daneben aber stehen Flächen voll scharf zerknitterter Falten. Die eigentümliche Art der Angabe von Licht und Schatten durch die farbige Modellierung wirkt in ausgedehntem Masse mit, den eckigen Stil zu entwickeln, in Sonderheit sind es die Lichter, welche in einem netzartigen Linienspiel sich über dem Lokalton ausspannen. Die Art ihrer Eintragung in I fiel bereits Kugler (a. a. O. S. 70) auf, er charakterisiert sie dahin, dass „erst ein paar Linien mit der Hauptfalte parallel laufen und dann andere aus diesen seitwärts hinausschraffiert sind“. Hinzuzufügen ist, dass diese letzteren Linien meist an ihrem Anfange paarweise verbunden sind, so dass viereckige Flächen entstehen. Als dunkle geradseitige Flächen, von hellen Linien scharf umsäumt, sind die Schatten aufgemalt, also durchaus dem Gesamtcharakter angepasst.

Solch schroffe Gewandbehandlung finden wir also — freilich in mancherlei Abstufungen — in I, III und IV und auch in VI_3, nur dass hier der Charakter ein wenig wechselt, die grossen Züge verschwinden noch mehr unter dem kleinen Faltengewimmel. In entgegengesetztem Sinne entfernt sich II. Der Hauptgrund ist ein technischer, wir fanden in II ein Zurücktreten der farbigen Modellierung, schwarze Zeichnung trat an ihre Stelle. Damit

schwindet das lineare Netzwerk der Lichter, die harten, geradlinigen Schatten, namentlich erstere finden sich nur noch an wenigen Stellen. Der Gesamteindruck ist ein wesentlich ruhiger, weniger plastischer, indessen verleugnet II den Zusammenhang mit I doch nicht ganz, an vielen Stellen, vorzugsweise an traditionellen Gewandstücken, bricht der wilde eckige Stil hervor, ja Zickzacksäume sind nicht eben selten. II stand in jeder Hinsicht ein wenig abseits von I, III und IV, wie es die strengen byzantinisierenden Typen von I nicht in voller Schärfe aufnahm, so ist es auch mit dem Gewandstil. Er entfernt sich von dem antikisch-byzantinischen.

Die Handschriften der zweiten Reihe sind wie II immer mit Rücksicht auf die Technik heranzuziehen; gerade in VI_1, welches technisch I, III und IV nahesteht, d. h. die Deckmalerei mit farbiger Modellierung am reinsten aufweist, tritt der unruhige Stil grell hervor; weniger schroff scheint er überall da zu sein, wo die Falten nur schwarz eingezeichnet sind. Der Unterschied ist aber nur durch den verschiedenen Eindruck des technischen Verfahrens hervorgerufen, kein gewollter, denn die Faltenlinien kreuzen und häufen sich wohl noch wild genug und die weissen Linien an den Säumen bilden hie und da fast Zickzacklinien. Indessen lässt sich von der ganzen Reihe doch aussagen, dass entsprechend der flotteren, derberen Malweise auch da, wo mit farbigen Strichen modelliert ist, der eckige Charakter nicht so scharf ausgeprägt ist, wie in I, III und IV, weil die flotten Striche unbestimmtere Umrisse tragen und ausserhalb VI_1, das strichelnde Licht- und Schattensystem fehlt, das in I am höchsten ausgebildet ist.

Einen wirklichen Umschwung kann man erst bei den Handschriften der dritten Reihe feststellen. Er entspricht völlig der technischen Entwicklung, mit dem Ueberwiegen der schwarzen Zeichnung, dem Verfall der farbigen Modellierung, dem Ausbleiben des aufgemalten Licht- und Schattensystems (Anklänge noch in VI_2 und IX) schwindet der Charakter der Gewandbehandlung. Zacken und Spitzen kommen dort nur vereinzelt vor, die Unruhe bleibt, aber sie kleidet sich in rundlichere, weichere Formen, die ihre Ableitung von den Zacken und Spitzen noch erkennen lassen. Lehrreich ist ein Vergleich der Geburtsbilder in VI_2, X und XV_1. Der Mantel, mit dem Maria zugedeckt ist,

bildet nach dem Vordergrund zu eine unruhig bewegte Linie, in VI_2 sind es fast noch eckig aneinandergesetzte Striche, in XV_1 hängen sie schon weicher geschwungen zusammen, in X endlich fehlt jede Spur einer Brechung; in allen drei Fällen ist dabei die Grundform der Falten, der T-förmige Einschnitt, gewahrt. —

In Verbindung mit den zackigen Konturen und Falten steht die Häufigkeit flatternder Zipfel und Gewandenden. Sie fehlen selten bei stark bewegten Figuren, selbst nicht bei schreitenden Aposteln innerhalb des engen Rahmens im Kalendar, in den Scenenbildern findet man sie wiederholt, so beim Erzengel Michael (II, Kalendar), beim Petrus auf dem See Tiberias (II) und öfters. Auch sie wiederholen sich oft in denselben Scenen, so beim Christus der Himmelfahrt, der Höllenfahrt und der Auferstehung oder beim Engel der Verkündigung. Das Motiv ist den in starker Bewegung befindlichen Gestalten eigen dringt aber auch in andere Scenen ein, so findet sich ein aufflatterndes Gewandende bei der Maria unter dem Kreuze in VI_2.

Der Gesamteindruck unserer Miniaturen ist ganz wesentlich von dem geschilderten Charakter der Gewandbehandlung abhängig. Gerade in dieser Hinsicht fällt V ganz aus dem Kreise der Handschriften heraus. Es ist das nicht im Geringsten auffällig, nachdem wir beobachtet haben, wie eng der Gewandstil mit der Technik zusammenhing. In V ist die Deckmalerei so verfallen, dass man fast von kolorierter Zeichnung sprechen kann, indessen hat nicht etwa die Entwickelung stattgefunden, die in den Handschriften dritter Reihe zu Tage liegt, V ist nur eine charakterlose Copie einer Handschrift, etwa der Art von IV, man vergleiche wie fast Zug um Zug die Falten der grossen Madonna wiederkehren. Auf den Charakter des Vorbildes können wir aus manchen Einzelheiten schliessen, hie und da sind seine Eigentümlichkeiten mit hinüber gekommen. Spitzwinklig gebrochene Falten, z. B. am Gewande der Maria unter dem Kreuze, eine eigentümlich spitz und schräg nach der Seite heraustretende Falte am Christus der Höllenfahrt, wie sie sich am Augustapostel in VII wiederfindet. Genug, von einer Neustilisierung ist in V keine Rede, es ist nur Stillosigkeit, die sich offenbart.

2. Stellung und Haltung.

Unsere Gestalten sind meistens in Dreiviertelansicht gegeben, die volle Vorderansicht beschränkt sich fast ganz auf die je in der Mitte einer Composition befindliche Gestalt. Ganz von der Seite gesehene Figuren sind ebenfalls selten. Die Dreiviertel-Ansicht wird auch da angebracht, wo wir die volle Seitenansicht erwarten sollten, nämlich für die von der Seite kommenden Gestalten, z. B. für den Engel der Verkündigung und andere. Die Häufigkeit ihrer Verwendung hat ihren Grund wohl in der Absicht möglichst viel von den Figuren zu zeigen. Derselbe Gesichtspunkt führt auch zur Umgehung der Rückenfigur, wie sie in den oben ausführlich besprochenen Pfingst- und Abendmahlsbildern in I und IV hervortrat.

Die Betrachtung der Stand- und Bewegungsmotive erfordert eine allgemeine Vorbemerkung. Die Gestalten scheinen, soweit ihre Füsse auf den Beschauer zugerichtet sind, auf den Zehen zu stehen; der Eindruck wird durch einen Zeichenfehler hervorgerufen, indem die Ferse um die volle Länge des Fusses bei Seitenansicht. also ohne jede Verkürzung, höher als die Zehenspitzen angebracht wird (vgl. Kautzsch, a. a. O. S. 30).

Uns interessieren zunächst die Standmotive der Einzelgestalten unserer Handschriften, in denen die Künstler durch keine Rücksichten auf irgend welche Handlung gebunden waren. Die einfachste Art des Stehens lässt beide Füsse — mit den Fersen zusammenstossend — auswärts gerichtet neben einander auf dem Boden ruhen. Sie ist indessen selten dargestellt, man bevorzugt ein breitbeiniges Auseinanderstellen der Füsse, oder eine völlige Seitlichwendung des einen. In letzterem Falle ragt nur der eine auf den Beschauer zugerichtete Fuss infolge des geschilderten Zeichenfehlers weit über den anderen herab, es entsteht der Eindruck, als ob dieser Fuss nur auf der Spitze stände, also der Gegensatz von Stand- und Spielbein vorhanden wäre. Dieselbe Stellung — nur dass der eine Fuss dann fast gerade nach vorn gerichtet wird — entsteht, wenn die Gestalt aus der Grundstellung in die Dreiviertelansicht gedreht wird.

Den Künstlern genügten die einfachen Stellungen für die Ein-

zelgestalten nicht. Sie streben hie und da nach Bewegung, so finden wir beide Füsse nach einer Seite gerichtet, einmal so, dass der eine Fuss den anderen teilweise verdeckt, mit entsprechender Körperwendung z. B. bei dem November-Apostel in VII und einer Einzelgestalt in VI_1. Weiter führen nur die Handschriften der ersten Reihe, so kehrt die Seitlichstellung der Füsse, aber mit einer Kreuzung der Beine, während Kopf und Oberkörper ganz von vorn gesehen sind, beim Juliapostel in I wieder, die beiden Füsse sind parallel gerichtet; die ganze Stellung ist ein völlig verfehlter Versuch, Leben in die Gestalt zu bringen. Nicht viel besser ist dasselbe beim Aprilapostel in I und dem Novemberapostel in III geglückt. Hier sind die Figuren auf den Beschauer zuschreitend gedacht, die Beine sind gekreuzt, die Füsse in derselben Richtung, wie bei ruhiger Stellung auswärts gesetzt (einer etwas mehr seitlich). Der mehrgenannte Zeichenfehler ist natürlich nicht ausgeblieben, der Gesammteindruck ein sehr wunderlicher, die Figur scheint unsicher auf den Füssen zu stehen, zu tänzeln. Und doch, so gering der Erfolg ist, so sind diese Versuche doch von Bedeutung. Es ist kein Zufall, dass sie nur von den Künstlern unserer Handschriften erster Reihe gewagt wurden, sie sind Beweise einer in der That für ihre Zeit ausserordentlichen Kühnheit. Man vergleiche nur die Einzelgestalten der Herrad, des Clm 3900, des Maihinger (Lat. I, 2. 4°. 23) oder Nürnberger (Germ. Mus. 56, 632) Psalteriums oder desjenigen im Kunsthandel (s. S. 31): nirgends tritt uns dort ein ähnliches Bestreben entgegen, obwohl die drei ersten Beispiele zu den hervorragendsten Erzeugnissen der deutschen Miniaturmalerei des 13. Jahrhunderts gerechnet sein wollen. Dagegen sei hier auf die Propheten an der gemalten Holzdecke der Michaelskirche in Hildesheim hingewiesen, bei ihnen treffen wir ganz dieselbe Absicht, lebhafte Bewegung zum Ausdruck zu bringen, wenn auch so wunderliche Stellungen wie die genannten, nicht vorkommen. Für sie finden wir eher in der Plastik Vergleichungspunkte, ich erinnere an die Figuren an den Leibungen der Goldenen Pforte in Freiberg: am Daniel daselbst haben wir ein Standmotiv, welches lebhaft an den Aprilapostel in I und den Novemberapostel in III gemahnt. In ähnlicher Weise kann man den sogenannten Nahum der Goldenen Pforte mit dem Juliapostel in I in Parallele stellen: dasselbe Schreitmotiv, aber

auch wieder der Widerspruch im Oberkörper in der Malerei. Der Gedanke einer Anregung von Seiten der Plastik [1] scheint mir in allen diesen Fällen überaus nahe zu liegen. Der Widerspruch, den die drei Apostel in der Malerei in sich tragen erklärt vollauf die Unmöglichkeit, ohne Kenntnis der Perspektive eine Gestalt auf den Beschauer zuschreitend zu machen: ein Vor- oder Zurücksetzen der Beine war ja nur in Seitenansicht zum Ausdruck zu bringen, da eine Verkürzung des Beines nur als Naturfehler erschienen wäre. Die besagte Schwierigkeit besteht natürlich für die Plastik nicht, der Maler, der ihr kühn nachstrebt, hat darum nur einen Misserfolg geerntet.

Soviel von den Einzelgestalten. In den Scenenbildern finden sich natürlich die geschilderten gebräuchlichen Standmotive, namentlich das breitbeinige Stehen, sehr häufig wieder. Bei schreitenden Figuren treffen wir Anklänge an die merkwürdig bewegten Apostel: so die Kreuzung der auswärtsgesetzten Beine bei lebhaft bewegten, aber von vorn gesehenem Oberkörper bei dem Engel, der dem Drachen die Lanze ins Maul stösst (II Litanei), in Verbindung mit einer Seitlichwendung bei dem jüngsten der anbetenden Könige (II). Aehnlich ist auch der seitlich aus dem Paradiese wegschreitende Adam in VIII, ist hier die Vorderansicht des Oberkörpers und Rückwendung des Kopfes durch den gedanklichen Zusammenhang veranlasst, so wirkt der Zwiespalt in der Figur nicht weniger stark: ein Bein ist seitlich gewendet, das andere (vordere) seitlich zum Ausschreiten vorgesetzt, aber der Unterschenkel und der Fuss sind wieder auf den Beschauer zugerichtet. Das Kreuzen der Beine, so dass das dem Beschauer nähere über das andere hinweggeht, ist sehr häufig bei seitlich schreitenden Gestalten (z. B. Christus der Taufe II, [s. S. 118 f.]). Bei voller Vorderansicht mit auswärts gerichteten Füssen finden wir es nochmals beim Christus der Himmelfahrt (IV), gewiss soll es wieder eine Vorwärtsbewegung bedeuten, bei der die Beine in Seitenansicht gegeben sind. Die oben gegebene Erklärung des Fehlers als eines Notbehelfes bei perspectivischer Unkenntnis bestätigt ein

[1] Aehnliche Stand- oder Schreitmotive wiederholt in der französischen Plastik, aber nur ganz vereinzelt in der Malerei, vgl. z. B. einen der Propheten neben dem Stammbaum Christi im Psalter der Königin Ingeburg in Chantilly.

Blick auf einige Auferstehungsbilder: die Aufgabe war da, Christus ein Bein über den Sargrand vorstrecken zu lassen, er muss es zu diesem Zweck im Knie gebogen, seitlich herüberheben (IV, VI_3, IX), die Vorwärtsbewegung wird allenfalls durch entsprechende Ausrichtung des Fusses (VII) hineingebracht.

Besondere Hervorhebung verdient ein mehrfach wiederholtes Motiv, die Figur setzt das dem Bildrande zugekehrte Bein seitlich, nach aussen gekehrt, gebeugt und höher auf, während das andere schräg vorwärts nach dem Bildvordergrunde zu gerichtet ist. Der Stellung entspricht eine Wendung des Oberkörpers nach der Seite des nach innen gerichteten Beines. Trefflich erfunden erscheint diese schwungvolle Stellung für den Christus der Höllenfahrt (I, V), der so den Adam mit seiner rechten Hand, an sich vorbeigreifend, gewissermassen mit einem Ruck aus dem Höllenrachen reisst. Benutzt ist das Motiv dann für den Erzengel Michael, der den Drachen ersticht (II, Kalender), den Mann, der mit dem Stein nach dem hl. Stephanus wirft (II) und einen Engel, der mit dem Schwerte nach dem Drachen schlägt (II Litanei). Wiederholt ist die Stellung auch für den Christus der Höllenfahrt in II, nur dass er die Hand erst dem Adam entgegenstreckt, also ein früherer Moment dargestellt ist. Das äusserst charakteristische Standmotiv, das wir also in I, ,II V, d. h. allen Höllenfahrtsbildern der ersten Reihe gefunden haben, ist in VII fast verloren gegangen, der Grundzug ist festgehalten, dass Christus Adam an sich vorbei aus dem Rachen zieht, aber die bezeichnende Stellung kehrt nicht wieder, er steht ruhig von vorn gesehen da, nur den Oberkörper leicht wendend. Auch die Bilder in IX und XI verwenden ein einfaches Stand-, bezw. Schreitmotiv. Wie in den Kalenderaposteln die kühnen Bewegungen der Handschriften erster Reihe nicht wiederkehren, so auch in der Höllenfahrt. Der durchgehend beobachtete Charakter einer gewissen Plumpheit und Schwere in der zweiten Reihe macht sich wieder bemerkbar. Die Geschmacksrichtung ist eine ganz andere, das Ideal sind die derben, ruhigen Gestalten von VI, die trotz des Mangels jeder Eleganz und Beweglichkeit durch die Kraft der Auffassung von Wirkung sind. —

Es kann hier nicht jedes einzelne Bewegungsmotiv aufgezählt werden, es seien nur noch einzelne bemerkenswerte Beispiele heraus-

gegriffen; II bietet die reichste Ausbeute, so treffen wir dort eine eigentümliche Stellung bei einem Teufel des Kampfes mit den Engeln, er hat einen Fuss vorgesetzt, den anderen zurück, die Rechte ruht auf dem Knie des vorgestellten Fusses, die Linke in der Hüfte, in dieser Ausfallstellung blickt er nach dem Engel, der ihn mit dem Schwerte bedroht. Eigentümlicher Weise setzt Johannes unter dem Kreuze in III sein rechtes Bein höher auf einen Felsen auf, ob hier eine innere Unruhe im Standmotiv ihren Ausdruck finden soll? Einen deutlichen Zweck hat es, wenn die Henker, welche die hl. Agatha zerfleischen, einen Fuss vor und höher aufsetzen, sie geben so dem Körper einen gewissen Widerhalt zu ihrer Bewegung. Eilende Figuren pflegen im Allgemeinen mit stark eingedrückten Knieen dargestellt zu sein, so die oft in lebhaftester Bewegung gedachten Monatsbilder der ersten Reihe.

Ueber die sitzenden Gestalten ist weniger zu bemerken; das Kreuzen der Unterschenkel ist sehr häufig, findet sich sogar bei weiblichen Heiligen; ein Hinaufziehen des einen Beines bis über das Knie des andern ist selten. Am stärksten tritt es bei König Nebucadnezar auf, der die Jünglinge in den Feuerofen werfen lässt; das übergeschlagene linke Bein kommt vom Knie ab unter dem Gewande vor und ragt quer über den rechten Oberschenkel in die Luft, ähnlich bei Kaiser Nero, der Johannes sieden lässt.[1]

Das Knieen wird meist durch Beugen des einen Knies und Weitzurücksetzen des anderen Fusses gegeben. Wiederholt scheinen solche Gestalten mehr zu schweben, da beide Beine keinen festen Halt haben (z. B. der Landgraf, II Dreieinigkeit). Ein Ruhen auf beiden Knien ist selten, eine Ausnahme sind ganz hingeworfene Gestalten. Eine leichte Neigung des Oberkörpers vornüber ist häufig zum Zeichen der Demut, besonders bei Maria.

---

[1] Ich vermag mit dem Kreuzen der Füsse keinen bestimmten Sinn zu verbinden, am allerwenigsten einen Einfluss der deutschen Rechtssymbolik in ihm zu sehen. Das Motiv ist schon altchristlich, vgl. Vöge, a. a. O. S. 295. Im 13. Jahrhundert scheint es mir keineswegs besonders häufig bei richtenden Personen, in sehr vielen Fällen ist ein solcher Sinn geradezu ausgeschlossen, z. B. beim harfespielenden David, vgl. die Initialen (B Ps. I) in Maihingen Lat. I. 2 4°. 24. Bamberg A II 47. Viele offenbar als Richter gegebene Gestalten weisen das Motiv nicht auf, es fehlt z. B. bei dem den Kindermord befehlenden Herodes in XIV, Stuttgart Brev. 4°. 125, Aschaffenburg 3 und oft in anderen Scenen. Es lohnt nicht Beispiele zu häufen.

Ihrer hohen Eigentümlichkeit wegen muss noch der kauernden Figuren in Pfingst- und Abendmahlsbild in I und IV gedacht werden. Bei diesem Hocken dient ein Bein dem anderen als Unterlage, gelegentlich erscheint die nackte Fusssohle seitlich unter dem anderen Oberschenkel. Zur Erhaltung des Gleichgewichts dient das Legen einer Hand an das Knie des nicht untergeschlagenen Beines. Dieses Hocken findet sich nur in den genannten Bildern, zu vergleichen ist der knieende Apostel der Transfiguration (III). Bei den Kriegern am Grabe Christi ist immer das Gelände benutzt, so dass eine geläufigere Art des Sitzens oder Lagerns Platz hat.

Die Handbewegungen sind grösstenteils bei den Gesten zu erörtern, soweit sie nicht durch die jeweilige Thätigkeit bedingt sind. Hier verlangen aber die vielfachen Notbehelfe der Beschäftigung der Hände, in Sonderheit bei den Einzelfiguren, Beachtung. Wir werden beobachten, dass die Mehrzahl der Gesten von allgemeiner Bedeutung hier verwandt werden; an ihre Stelle tritt dann auch die Beschäftigung mit Spruchbändern, Rollen und Büchern; erst IX führt darüber hinaus durch Vermehrung der Attribute der Apostel. Wie sehr die Spruchbänder nur dazu dienen, die Gestalten zu beschäftigen, beweist der Umstand, dass sie bei den Einzelgestalten in I durchweg unbeschrieben sind, ebenso in III, VI_1, VII, XII, und dass sie, wo sie überhaupt beschrieben sind, nur den Namen des betr. Apostels enthalten, wenn diese auch aus den Typen hinreichend zu erkennen waren. In den Scenenbildern hat das Spruchband durchweg andere Bedeutung. Es findet sich nur an den Stellen, in denen ein Ausspruch einer der Personen zum Ausdruck gebracht werden soll, sei es eine Prophezeiung oder Ankündigung, wie bei dem Engel der Verkündigung, der Himmelfahrt, den Prophetenbildern in II u. a., sei es ein Befehl, wie wenn Christus den Lazarus aus dem Grabe hervorkommen heisst, oder sei es endlich ein Zwiegespräch, wie zwischen dem Versucher und Christus. Nie hat das Spruchband aber einen rein decorativen Charakter, wenn es auch vorkommt, dass es einmal leer bleibt (z. B. Himmelfahrt I); dagegen spricht schon das ziemlich regelmässige Vorkommen, bezw. Fehlen an denselben Stellen. Es gehört meist zum Bildschema, nicht zu den willkürlichen Zuthaten. Natürlich widerspricht es dem nicht, dass es hie und da

ornamental ausgebeutet wird, wie auf dem Stammbaum Christi in III.

Rolle und Buch haben dagegen durchaus den Charakter von Ausstattungsstücken, sind dem entsprechend auch sehr selten. Während die Art, wie sie gehalten werden, eine ganz natürliche ist, finden sich bei den Spruchhändern sehr wunderliche Weisen. Es wird in vielen Fällen durchaus nicht bandartig gedacht, sondern steif und fest. So kommt es vor, dass ein Spruchband, am unteren Ende angefasst, senkrecht in die Höhe gehalten wird (Joseph vor Jacob II), oder dass ein langes, von oben nach unten laufendes Band nur in der Mitte angefasst wird; wieder in anderen Fällen steht das Spruchband ganz ausser, bezw. nur in loser Verbindung mit der Hand (Christus, Auferweckung des Lazarus II). Die Bewegung des Bandes ist von der Platzfrage abhängig, es dreht und wendet sich oder bricht um, je nach dem Raume, der zur Verfügung steht.[1]

Hier noch einige Bemerkungen über die Arten des Tragens, besonders des Christuskindes bei der Darbringung. Es fehlt an einem kräftigen Zugreifen, an einer richtigen Bewegung der Hände. Das Kind wird mehr oder minder zwischen den Händen in der Schwebe gehalten, die Hände werden flach angelegt, am meisten beweglich ist noch der Daumen. Es ist eine Ausnahme, wenn Simeon in II dem Kinde unter den Arm greift, meist legt Maria etwa eine Hand an die Schulter eine an den Schenkel des Kindes und hält es durch den Druck von beiden Seiten; nicht anders tragen Joseph und Nicodemus den Leichnam Christi. Auch bei leblosen Gegenständen dringt der Brauch ein, gern werden sie zwischen Daumen und die vier ausgestreckten Finger geklemmt. Besonders eigentümlich hält Gott Vater in II und III das Crucifix, der vierte und fünfte Finger sind senkrecht aufgerichtet, die andern gerade ausgestreckt, ob hier der Ausrichtung der Finger ein symbolischer Sinn zu Grunde liegt, soll vielleicht an den Segensgestus erinnert werden?

[1] Möglicherweise hat der steife, unförmige Charakter der Spruchbänder seine Ursache in der Darstellung im geistlichen Schauspiele, vgl. Weber, a. a. O. S. 57.

3. Die Gebärdensprache.

Das Kapitel über die Gebärdensprache soll eine Betrachtung der typischen Ausdrucksweisen für die seelischen und geistigen Beziehungen unserer Gestalten zu einander enthalten. Manches hier Einschlägige ist schon an früherer Stelle berührt worden, unter den Stand- und Bewegungsmotiven konnten solche, wie das Knieen, das Neigen des Oberkörpers, das Sich-zu-Boden-Werfen, welche oft eine Verehrung oder ein Flehen bedeuten, nicht bei Seite gelassen werden, uns bleiben hier noch die bisher absichtlich ausser Acht gelassenen Ausdrucksbewegungen der Gesichtsmuskeln und der Hände.

Eigentlich ist es der Schmerz allein,[1] der in den Gesichtern seinen verständlichen Ausdruck findet. Durch Herauf- und Schrägziehen der Augenbrauen und Augenlider, allenfalls noch durch Verziehen der Mundwinkel wird er erreicht.[2] So finden wir ihn in den Passionsscenen, bei den trauernden Juden in Babylon und öfter. Wie deutlich verständlich er war, beweist der Umstand, dass das Verdammungsurteil im Jüngsten Gericht in II nur im Mienenspiel seinen Widerhall findet. Dieser schmerzliche Ausdruck ist der einzige, welcher sich verfolgen lässt. Wenn sonst Leben in die Züge gelegt werden soll, geschieht es nur durch die Stellung des Augensternes. Den Versuch durch ihre Verschiebung in die Augenwinkel eine gewisse Lebendigkeit zu erzielen, finden wir überall in den Denkmälern der Zeit, so oft, dass der Eindruck einer gewissen Maniriertheit entsteht, da das immerwiederkehrende Verstellen der Augensterne ausser allem Verhältnis zu der gleichmässigen Ruhe der Gesichter steht.

Der geringe Ausdruck des Gesichts soll durch die lebhafte Gesticulation der Hände aufgewogen werden. Der bei weitem häufigste Gestus ist der sogenannte Rede- oder Segensgestus. Er findet sich in unseren Handschriften vorwiegend bei Christus an-

[1] So fast noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, vergl. Kautzsch, a. a. O. S. 37.

[2] Das Mittel des Ausdrucks ist antik, auch der byzantinischen Kunst geläufig, vgl. Dobbert, a. a. O. S. 217.

gewandt. Die gewöhnliche Form ist die, dass der erste, zweite und dritte Finger ausgestreckt, der vierte und fünfte aber eingezogen werden. Seltener ist die Abänderung, dass die beiden letzten Finger an den Daumen gelegt werden (z. B. Taufe I—IV, Auferstehung IX und öfters), bezw. der ausgestreckte Daumen etwas nach innen gerichtet an die beiden eingezogenen Finger stösst. Es zeigt sich darin eine Annäherung an den griechischen Segensgestus,[1] bei dem der Daumen mit dem vierten und fünften Finger in Berührung kommt, der zweite gerade ausgestreckt ist, der dritte ein wenig schräg, so dass er über den zweiten weggeht. Dieser Gestus findet sich nur vereinzelt,[2] bei der Transfiguration (III) und der Himmelfahrt in IV. Es wird also in ihm immer byzantinischer Einfluss gesehen werden dürfen.

Ueber die Bedeutung des sogenannten „Segensgestus" einige Worte, man ist längst davon abgekommen, ihn immer in der mit seinem Namen gekennzeichneten Bedeutung zu fassen.[3] Er wird in vielen Fällen nur die Anrede bedeuten, in anderen aber wirklich den Segen. Nicht selten wird es überhaupt schwer oder unmöglich sein, sich für die eine oder andere Bedeutung zu erklären. Der Gestus mag ohne viel Bedenken der Gestalt Christi beigelegt sein, wo er weder in der einen noch in der anderen Bedeutung am Platze war. Wen segnet Christus, der vom Tode aufersteht oder wen redet er an, etwa die schlafenden Krieger? (vgl. die Bilder in IV, VI_3, VII, IX). War der „Segensgestus" einmal an Christusgestalten geläufig, so mochte der Künstler ihn anbringen weil er nicht wusste, wie sonst die Hände Christi zu beschäftigen. Indessen lässt sich doch nicht verkennen, dass eben die Geläufigkeit der Vorstellung, sich Christus segnend zu denken, sehr stark mitwirkte, denn bei den übrigen Gestalten ist der Gestus bei weitem seltener, ja eigentlich nur vereinzelt gebräuchlich, so erhebt der Täufer (III, IV) segnend die Rechte, desgl. der Engel der Verkündigung (II und öfters), hie und da einer der Geistlichen.

---

[1] Otte, Handbuch der Kunst-Archäologie, I, 466 bildet diesen Gestus als den griechischen Segensgestus ab.

[2] Für die Seltenheit seines Vorkommens im Abendlande, vgl. Vöge a. a. O. S. 292, Otte, a. a. O. S. 467, Dobbert, a. a. O. S. 215.

[3] Vgl. Vöge, a. a. O, S. 292, daselbst ‚viele Litteraturnachweise, dazu Dobbert a. a. O. S. 214.

Von einem allgemeinen Gebrauch des Gestus in abgeschwächter Bedeutung ist also in unserer Gruppe keine Rede.

Eine Reihe von Gesten dürfen wir wohl als Abwandlungen des „Segensgestus“ betrachten, so ist es wohl eine Abnormität zu nennen, wenn an der Hand Christi bei Taufe und Einzug in III der zweite und dritte Finger ausgestreckt, der vierte eingeschlagen, der fünfte schräg abstehend erscheint (der Daumen bleibt unsichtbar). Aehnlich sind bei dem Bilde Christi gegenüber der grossen Sünderin (III) die drei ersten Finger ausgestreckt, der vierte und fünfte aber im Mittelgelenke in ganz unnatürlicher Weise seitlich umgeschlagen. Eine weitere Abwandlung findet sich dreimal bei den Heiligen in VI, einmal in VII, es werden der erste, zweite und fünfte Finger ausgestreckt, der dritte und vierte umgelegt, so dass der dritte die Spitze des Daumens berührt; ohne diese Eigentümlichkeit derselbe Gestus bei dem Maiapostel in I und bei der jugendlich-bartlosen Gestalt auf der Hochzeit zu Kana (IV). Der Petrus des Kalenders in III macht ebenfalls eine abweichende Bewegung, indem er den zweiten, dritten und fünften Finger erhebt. Noch merkwürdiger ist die Handhaltung des Juliapostels in I, Daumen und Zeigefinger sind erhoben, die drei anderen von einander gelöst nach der Handfläche gebogen, so dass der dritte über den Zeigefinger weggeht, die beiden letzten dem Daumen zuzustreben scheinen.

Alle letztgenannten Gesten sind auf griechische zurückzuführen. An Stelle des obengeschilderten Segensgestus finden sich dort[1] sehr häufig die Formen, dass der zweite und fünfte Finger ausgestreckt, der dritte und vierte eingeschlagen und dem Daumen genähert werden, zuweilen wird auch der dritte Finger mit aufgerichtet. Von diesen beiden Arten zu segnen, lassen sich die oben genannten Weisen ableiten, beim Juliapostel in I liegt ein falsch gezeichneter byzantinischer Segensgestus der gewöhnlichen Art vor. Wieder ein neuer Beweis für die starke Benutzung byzantinischer Vorbilder, namentlich für die Einzelgestalten unserer Gruppe.[2]

---

[1] Sehr häufig in den byzantinischen Mosaiken Siciliens.
[2] Aehnliche Gesten bei den Propheten der Herrad, die wegen ihres byzantinischen Charakters schon erwähnt sind.

Im Anschluss an die Formen des Redegestus sei das häufige Vorkommen des Erhebens des Zeigefingers erwähnt. Ursprünglich bedeutet der Gestus das Hinweisen auf einen bestimmten Gegenstand. In den Scenenbildern ist er aber recht selten. Christus (II) erhebt einen Finger, als die Frauen ihm den Tod Lazari klagen, hier möchte man daran denken, dass er die Richtung des „Eamus illuc" bedeuten solle. Klarer ist der Sinn, wenn Petrus über den Tisch weg auf die grosse Sünderin weist (III), oder in dem gleichen Bilde in II ein Pharisäer auf das Weib, einer auf Christus zeigt oder (in II) der Henkersknecht auf den feurigen Ofen deutet. Wenn aber einzelne Propheten in II oder die Engel der Verkündigung an die Hirten in III den Gestus machen, so liegt wohl ein Hinweis auf ihre Worte darin, nicht anders als ihn der Redegestus bezweckt, ebenso wenn die Engel bei der Himmelfahrt den Jüngern die Botschaft bringen. Bei Jacob, der Joseph aussendet (II), oder bei Herodes in der Kindermordsscene (XIV) u. a. muss aber der Befehl damit ausgedrückt werden. Wir beobachten also, dass der Gestus neben dem ursprünglichen Sinne auch in verschiedenen abgeleiteten gebraucht wird. Tritt er vollends bei Einzelfiguren auf, so wird er ganz farblos. In denselben Abwandlungen als Zeige-, Rede- und Befehls-Gestus finden wir ihn schon in der Kölner Schule (Vöge, a. a. O. S. 292).

Nächst diesen müssen die Gesten der Anbetung und des Anflehens als besonders häufige in Betracht gezogen werden. Der bekannte der altchristlichen, wie der byzantinischen Kunst geläufige sog. Orantengestus, das Erheben der beiden mit der Innenfläche auf den Beschauer zu ausgebreiteten Hände vor die Brust oder seitlich neben oder über derselben, erscheint ganz selten. Nur bei Maria (vgl. Vöge, a. a. O. S. 287) findet er sich in Verbindung mit voller Vorderansicht (Pfingstbild II), aber auch hier ohne ein genaues sich Entsprechen der beiden Handbewegungen; öfter bei Figuren in Dreiviertel-Profil, bei Maria in der Himmelfahrt Christi (I. III), bei den drei Männern im feurigen Ofen (II), einem der Geistlichen des Jüngsten Gerichts (I. II). Die geringe Verbreitung des Gestus lässt erkennen, dass er fremdartig erschien, dem Maler nicht mehr geläufig war und vielleicht nur noch aus alten Vorbildern übernommen wurde. Der Gestus, welcher gewöhnlich an seine Stelle tritt ist der, dass beide Hände gleichmässig, mit den

Flächen einander zugekehrt vorgestreckt werden, so die Seelen im Limbus (II. V. VII), der Engel bei der Taufe (VII), Joseph das Kind anbetend bei der Geburt (III), Jacobus (?) bei der Transfiguration (III), der betende Zöllner (II), Maria und Johannes der Täufer im Jüngsten Gericht (V) und in der Litanei (II), Maria, die gekrönt wird (II), die betende „vita contemplativa" (II), Simeon, dem Maria das Kind giebt (VI_1 und VII), die betende landgräfliche Familie (II, Litanei Ende) u. v. a. Das Auftreten des Gestus in den verschiedenartigsten Scenen lässt erkennen, wie geläufig er war. Oftmals ist es mit der schon erwähnten leichten Vornüberneigung des Oberkörpers verbunden. Es fehlt auch nicht an Abwandlungen, welche wir als solche leicht erkennen, wenn sie an Stellen auftreten, wo wir den Gestus mit grösster Wahrscheinlichkeit erwarten durften. So tritt er im Jüngsten Gericht in I und deutlicher noch in II nur bei Johannes dem Täufer auf, Maria streckt die Rechte vor, erhebt aber die Linke, so dass die Parallelität aufgehoben ist.

In der That findet nun auch, wenn man so sagen darf, eine Halbierung der verschiedenen Anbetungsgesten statt, es wird also nur die eine Hand vorgestreckt oder erhoben, bezeichnend bleibt im letzteren Falle das Nach-aussen-Kehren der Handfläche. Die verschiedenen Abarten der Gesten gehen natürlich bei Seitenansicht der Figuren in einander über. Als besonders klare Beispiele seien hier angeführt für die flache Erhebung einer Hand vor die Brust: Maria im Pfingstbilde (I, IX), Johannes und Petrus ebenda (VI_3), Maria bei der Verkündigung (II); für die seitliche Erhebung einer Hand: der gefangene König der Juden vor Nebucadnezar (II), Petrus auf dem Bilde der Erscheinung Christi am See Tiberias (II); endlich für das Vorstrecken der Hand: Johannes bei der Taufe (I, VII), zwei thörichte Jungfrauen (XV_4). In den ausgewählten Beispielen ist die Ableitung von den vorgeschilderten Anbetungsgesten auch der Bedeutung nach wahrscheinlich. In sehr vielen anderen Fällen dagegen ist es sehr schwer sich für eine bestimmte Bedeutung zu entscheiden. Es kommt hinzu, dass formell gleiche Gesten von anderer Bedeutung vorhanden sind. Das Erheben einer Hand ist zugleich der Ausdruck der Staunens und Schreckens (Vöge, a. a. O. S. 287): nur dass die Handfläche in diesem Sinne nicht immer nach aussen gekehrt werden muss. Un-

verkennbar in der Bedeutung kommt der Gestus auf den Himmelfahrtsbildern (I, II, V) vor, bei Verdammten im Jüngsten Gericht (II), bei Hirten der Verkündigung (II, V), einem Zuschauer des Einzugs Christi (III). Ist der erhobene Arm gekrümmt, so kann die Absicht des Schutzsuchens gegen Blendung mit hineinspielen, so bei einem Apostel der Himmelfahrt (I, III, Petrus in IX).

In vielen anderen Fällen muss der Versuch aufgegeben werden, in dem Vorstrecken oder Erheben einer Hand eine bestimmte Bedeutung zu finden, sie dienen schliesslich nur dazu, eine seelische Erregung, eine geistige Teilnahme an der Handlung auszudrücken. Schon Vöge (a. a. O. S. 286) fasst das Vorhalten einer (geöffneten) Hand im Aachener Evangeliar Kaiser Ottos „als Begleitgestus, gleichsam als Reflex der Rede, er bedeutet offenbar auch die Entgegennahme einer Leistung oder Huldigung". Vöge führt als Beispiel an, dass Maria den anbetenden Königen die rechte offene Hand entgegenstreckt, so auch in II, der Gestus in seiner blassen Bedeutung ist also an dieser Stelle schon Jahrhunderte alt. Wie gesagt, kann die Handbewegung schliesslich sehr oft nur die geistige oder seelische Erregung der Person ausdrücken. Die Folge ist, dass ihr an verschiedenen Stellen ein Sinn beigelegt werden kann und muss, der nur aus dem Zusammenhange in sie hineingedacht wird. Wenn Johannes bei der Grablegung (IV) die offene Hand vorstreckt, kann nur sein Schmerz damit ausgedrückt sein, wenn auch noch ein Hauch der scheuen Verehrung mithineinspielen mag, den der Gestus so oft bedeutete.

Im Anschluss an die Gesten der Anbetung, ist die Verhüllung der Hände unter einem Tuch oder dem Mantel zu erwähnen. Der Gestus stammt aus der Antike und ist sowohl der byzantinischen (vgl. Strzygowski, Taufe Christi S. 18), wie der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst geläufig (vgl. Vöge, a. a. O. S. 304. daselbst weitere Litteratur). Er findet sich häufig da, wo ein heiliger oder doch hochgeschätzter Gegenstand gehalten oder entgegengenommen wird. Auf einem Tuche trägt die Ecclesia ihren Kelch (I), auf dem Mantel Hanna (? II), Joseph (IX) die Tauben bei der Darbringung, die Landgräfin Sophie ihr Gebetbuch (I), einer der Könige sein Geschenk (II), mit einem Tuche verhüllt Simeon (in IX und XI) die Hände, um das Christkind in Empfang zu nehmen, auf einem solchen reicht Joseph ihm das

Kind (VI_3). Am häufigsten ist der Gestus bei den Engeln der Taufe, das Tuch lässt sich bei ihnen als Trockentuch erklären. Die Absicht des Ausdrucks der Verehrung ist indessen unverkennbar; der Gestus geht an dieser Stelle auf byzantinische Vorbilder zurück.

Es bleiben die Gesten der Trauer und des Schmerzes zu erörtern. Die reichste Ausbeute liefern dafür die Passionsscenen. Der verbreitetste Zug ist das An-das-Gesicht-Legen einer Hand. Der Gestus stammt aus der Antike,[1] daher die Häufigkeit; aber er wird in verschiedenen Abwandlungen angewandt. Besonders charakteristisch bei Johannes unter dem Kreuze (III, IV, VII, VIII): der rechte Arm tritt vom Ellenbogen ab nackt aus dem Gewand hervor, die Hand wird mit der flachen Seite gegen den rechten Unterkiefer gelegt, der fünfte Finger über das Gesicht weg auf die Nase gerichtet.[2] Als Begleitbewegung der linken Hand erscheinen zwei verschiedene, in III und VII liegt sie quer vor der Brust, in IV und VIII fasst sie den Mantel; die erstere Bewegung ist vieleicht eine unklare Wiederholung des Motivs, dass die linke Hand den rechten Ellenbogen stützt.[3] Ein eng verwandter Gestus ist es, wenn der rechte Arm wiederum nackt hervortritt, aber die Hand mit gekrümmten Fingern gegen die rechte Backe gepresst wird (z. B. Johannes unter dem Kreuz I und II, bei der Kreuzabnahme in II). Für diesen Gestus scheint aber das nackte Hervortreten des rechten Armes nicht so bezeichnend zu sein, es tritt schon in der Kreuzigung in II und mehr noch in I zurück, ganz ohne diese Eigentümlichkeit bei Maria unter dem Kreuze (II) und bei der Grablegung (II), bei Pharao, den die Frösche umschwärmen (II), dazu stark verändert, wenn Maria (Kreuzigung VI_2) den Daumen der Linken gegen das Kinn, die gekrümmten Finger gegen die linke Backe presst, oder umgekehrt, wenn Pharao unter den Heuschrecken (II) den Daumen an die Wange legt, aber die vier Finger gegen dass Kinn stützt. Etwas Anderes ist

[1] Vgl. die Ausführungen Vöges a. a. O. S. 293.

[2] Genau so, nur ohne die gänzliche Entblösung des Unterarms in VI_3 und der Miniatur der Magdeburger Handschrift (s. S. 150.).

[3] Beispiele für die weite Verbreitung dieses Zusammenspiels beider Hände bei Vöge, a. a. O. S. 293, Anmerkungen; es findet sich auch in Byzanz, vgl. Dobbert a. a. O. S. 155 und 217 nebst Abbildung.

es endlich, wenn Johannes unter dem Kreuze (IX) die Re flach an den Kopf legt.

Bei Maria treten häufiger einige andere Gesten auf, we ebenfalls die Trauer und den Schmerz ausdrücken sollen. In und VII werden beide Arme vor die Brust, bezw. den Kö gelegt. Dann treten einige Motive auf, welche sich dem Hä falten nähern; in IX presst Maria die übereinander gelegten Hä ans Gesicht, in I und VI$_3$ hält sie beide so zusammen gelegt die Brust, dass die fünf ausgestreckten Finger der rechten H zwischen dem dritten und vierten der linken durchgescho werden, ganz nach unserer Art gefaltet sind sie in V. Wenn r nun auch hier geneigt sein könnte, einen Gestus des Betens erkennen, da Johannes in demselben Bilde beide Arme sch nach oben gerichtet vorstreckt, was schwerlich anders denn Ausdruck des Betens erklärt werden kann, so sprechen doch ähnlichen Motive aus I und VI$_3$ und namentlich der Umstand, c im Evangeliar Heinrichs des Löwen Maria unter dem Kreuze Hände gefaltet hat,[1] dafür, einen Gestus des Schmerzes oder Trauer zu erkennen. Das Motiv ist im Mittelalter sehr se (vgl. Vöge, a. a. O. S. 286), offenbar hat es in den angezoge Beispielen den Sinn des „Händeringens".

Ein Kreuzen der Hände über der Handwurzel findet bei Johannes (Kreuzigung VI$_2$), bestimmend für den Ausdruck Schmerzes ist dabei wohl das Hochziehen des Mantelzipfels das Gesicht. Das Motiv kehrt wieder bei den Engeln der Kreu ung in VI$_2$ und IX, sowie bei Maria und Johannes in der Gı legung (II und IV).

Als Gestus schmerzlicher Trauer muss endlich auch Handbewegung des verdammten Königs im Jüngsten Ger in V aufgefasst werden, der mit der Rechten das Gelenk Linken umfasst. Der Gestus in unserer Gruppe vereinzelt, ke z. B. bei Verdammten im Jüngsten Gericht des Antelami am Po des Baptisteriums zu Parma wieder, öfters bei Maria oder Johan unter dem Kreuz, z. B. in den Wandmalereien von Sant Ang

[1] Auf einer holzgeschnitzten Kreuzigung der Sammlung Tin (Abb. Gazette archéologique, 1883 VIII Tf. 17) faltet Maria die Hä mit ausgestreckten Fingern.

in Formis, in der Exultetrolle der Bibl. Casanatense (Nr. 724) in Rom. Der Gestus ist antiken Ursprungs, in der byzantinischen Kunst (vgl. Dobbert a. a. O. S. 155. 217) bekannt, im Abendlande nicht selten.[1]

Vereinzelt findet sich bei einem der gefangenen Juden (II) ein Greifen an den Bart, es drückt wohl eher Zorn als Schmerz aus (vgl. Vöge. a. a. O. S. 295.)

Einem Gestus der Trauer nahe verwandt ist derjenige, welcher ein behagliches Ruhen oder ein Nachdenken ausdrücken soll: der Kopf wird auf die Hand gestützt. Die Handhaltung scheint dabei nicht feststehend gewesen zu sein: es finden sich stets wechselnde Formen, nur selten wird das Gesicht in die Handfläche gelegt (Maria bei der Geburt, ein Hirt bei der Verkündigung V) oder auf die umgebogenen Finger gestützt (Jünger bei Transfiguration V, Maria bei der Geburt IV); häufiger ist eine Handhaltung, welche sich der des Johannes unter dem Kreuze nähert: die Hand ist flach, aber einige Finger ragen in das Gesicht auf die Nase zu (Christus bei der Anbetung IV, Jesse auf dem Stammbaum III. VIII), vereinzelt ist eine flach an den Hals ausgestreckte Hand (Joseph auf der Geburt. IV).

Zuletzt mag noch des Gestus Christi beim Jüngsten Gericht gedacht werden. Das Charakteristische besteht darin, dass den Seeligen die Handfläche, den Verdammten der Handrücken zugekehrt wird; die Bedeutung wird noch deutlicher, wenn dabei die eine Hand empor, die andere hinabweist. In V waren wohl versehentlich die Handstellungen vertauscht. —

Ein Ueberblick über die Gesten führt zu dem Ergebnis, dass ihre Zahl eigentlich recht gering und ihre Bedeutung keineswegs immer eine feststehende ist. Sie lassen sich meist in einem ziemlich allgemeinen Sinne nachweisen, ihre Farblosigkeit ist sofort zu erkennen, wenn man sie bei einer Einzelfigur angewandt findet.

[1] Vöge, a. a. O. S. 294; unter den von Vöge angezogenen Beispielen finden sich solche, welche m. E. nicht den bezeichneten Gestus, sondern nur ein Zusammenlegen oder Falten der Hände ohne die Abwärtsstreckung der Arme aufweisen, so Maria in den Kreuzigungen in IX und Nürnberg. Stadtbibl. 4⁰ 2, sowie ebenda ein Verdammter im Jüngsten Gericht. Mit der Abwärtsrichtung, aber nur einem Umklammern der rechten Hand, nicht des Handgelenks auf dem erwähnten Holzrelief der Slg. Timbal.

Sofort wird der Gestus eine Handbewegung, der ein bestimmter Sinn abgeht. Im Einzelnen ergab sich eine Neigung, den Sinn zu erweitern und zu verallgemeinern; Rede- und Zeige-Gestus gingen in einander über, die Gesten für Trauer, Schlaf und Nachdenken waren kaum zu trennen, ebensowenig diejenigen für Staunen, Bewunderung und Anbetung.

Diese Freiheit lässt auf ein hohes Alter der Gesten schliessen. In der That führt eine Vergleichung mit den von Vöge (a. a. O. S. 285 ff) für seine Handschriften-Gruppe angeführten Gesten zu der Erkenntnis, dass seit dem 11. Jahrhundert der Zuwachs, wenn ein solcher überhaupt vorhanden (etwa die byzantinisierenden, dem Redegestus verwandten Gesten), ein ganz geringer gewesen ist, vielmehr die Gesten dieselben sind, die seit altchristlicher (antiker) Zeit überliefert sind, dass sie nur mit der Zeit mehr und mehr vom Charakteristischen verloren haben.

Dazu stimmen auch die Beobachtungen Dobberts, auf die wir uns mehrfach stützen konnten: die byzantinische Gebärdensprache stimmt in sehr vielen Hinsichten eben infolge der gemeinsamen antiken Grundlage mit der abendländischen überein. Hie und da macht sich auch byzantinischer Einfluss bemerkbar, namentlich im Redegestus, an anderen Stellen sind Figuren mit den Gesten aus Byzanz übernommen, wie in der Deësis, ohne dass in den Gesten an sich dabei dem Abendlande ein neues Element zugeflossen wäre.

Die Gebärdensprache unserer Gruppe beruht also im wesentlichen auf antiker, traditioneller Grundlage. Von einem Einflusse der deutschen Rechtssymbolik, wie ihn Lamprecht für die deutsche Malerei des Mittelalters wiederholt behauptet hat, war nichts wahrzunehmen, wenigstens könnten es nur unbedeutende Züge sein, die mir entgangen wären. Ich habe mich begnügt, auf die Ausführungen Vöges zu verweisen, der mir Lamprechts Theorie hinreichend widerlegt zu haben scheint. In neuerer Zeit hat Kautzsch (a. a. O. S. 32 ff) dieselbe Frage für die Bilderhandschriften nach 1300 einer Untersuchung unterzogen, seine Ergebnisse sind etwa dieselben: „Ohne die Geltung der Lamprecht'schen Theorie für frühere Zeiten irgend in Frage stellen zu wollen, müssen wir doch gestehen: die alte Symbolik ist in den Bilderhandschriften nach 1300 von neuen Darstellungsmitteln so sehr überwuchert, dass

ihr irgend welche Bedeutung für die Wiedergabe seelischer Zustände oder Erregungen nicht mehr zugesprochen werden kann." Dies Urteil ist, so sehr es auch unserem widerspricht, von um so grösserer Bedeutung, als Kautzsch, anscheinend ohne Vöges Ausführungen zu kennen, für eine spätere Zeit in dem in Rede stehenden Punkte zu demselben Ergebnisse kam. Freilich ist sein Urteil für die frühere Zeit dahin zu berichtigen, dass in ihr die deutsche Rechtssymbolik keinen irgend wie wesentlichen Einfluss gegenüber der antiken Tradition erreichte.

4. Leben und Ausdruck.

Wir haben die Mittel des Ausdrucks körperlichen und seelischen Lebens einer systematischen Betrachtung unterzogen; die nötige und nützliche Zergliederung brachte einen Nachteil in doppelter Hinsicht mit sich, die typischen Motive mussten stark hervortreten und das Zusammenspiel in den einzelnen Bildern musste ausser Acht gelassen werden. Es bleiben damit eine Reihe wichtiger Aufgaben, versuchen wir darum jetzt, einzelne Darstellungen als Ganzes ins Auge zu fassen, um zu erkennen, inwieweit den Künstlern geglückt ist, Leben und Ausdruck in ihre Bilder zu legen, ob die Maler der drei Reihen in dieser Hinsicht gleichen Zielen nachstreben und endlich ob sich die einzelnen Maler den verschiedenen Stoffen ihrer Bilder gegenüber verschieden verhalten.

II ist am meisten geeignet, uns die glückliche und erfolgreiche Verwendung der Ausdrucksmittel vor Augen zu führen. Ich erinnere an das Bild der Blindenheilung (Abb. 48). Trefflich gegeben ist die Gestalt des Unglücklichen; die Art, wie er mit eingedrückten Knieen voll Unsicherheit im Gehen und doch voll Zuversicht vor Christus tritt. Er schiebt den Kopf ein wenig vor, um die heilende Berührung zu erfahren, die Hände sind zugleich flehend und tastend ausgestreckt; ihm gegenüber Christus den Blick auf ihn richtend, leicht vornübergebeugt das blinde Auge berührend. Neben der vorzüglichen Gruppe Petrus und Johannes, gewissermassen sich ihre Verwunderung über die Heilung mitteilend. Nicht minder lebhaft ist die Auferweckung des Lazarus geschildert (Abb. 60). Wirksam der Gegensatz zwischen den beiden Schwestern vor Christus, die eine ganz

in Demut und Kummer am Boden liegend, die andere knieend vertrauensvoll den bekümmerten Blick zu Christus aufrichtend, der ernst und feierlich vor ihnen steht. Rechts die Pharisäer, deren Handbewegungen den Vorwurf ausdrücken, im Gesichte des dritten mit dem merkwürdigen Kopftypus der Ausdruck des Hochmutes. Ebenso lebhaft ist die Auferstehungsscene selbst. Christus wieder ernst und feierlich den Blick fest auf Lazarus gerichtet, der den Blick erwidert, wenn er sich auch noch nicht rühren kann. Dazwischen die Gruppe der Diener, welche alle Leibeskräfte aufbieten, um den schweren Grabdeckel wegzuschaffen, zwei richten dabei den gespannten Blick auf Christus, der dritte, vom Geruch getroffen, blickt scheu auf Lazarus.

Solche Fülle von feinen Zügen ist nun keineswegs diesen beiden Darstellungen in besonders hohem Masse eigen. Es ist nur hier nicht der Raum, auf jede Scene einzugehen. Nur Einzelnes sei noch erwähnt, so das Bild mit der grossen Sünderin, die lebhafte Unterredung Christi mit den Pharisäern und dazu das scheue, von Liebe und Reue erfüllte Weib (Abb. 53). Dann der Gegensatz zwischen dem Zöllner und dem Pharisäer, der eine knieend, Hände und Blick flehend gen Himmel gerichtet, der andere thronend, auf den Zöllner weisend, die selbstbewussten Worte sprechend. Unter den Martyrien sei auf die Schindung des hl. Bartholomäus hingewiesen (Abb. 35), wie der eine Henker die Haut des Apostels aufschlitzt, der andere seinen Aermel zurückstreift, um dann mit rechter Bequemlichkeit an seine schaurige Arbeit gehen zu können. Ebenso packend sind die Peiniger der hl. Agatha geschildert (Abb. 29), wie sie das eine Bein vor und fest aufsetzen, um dem Körper den nötigen Widerhalt zu geben, wenn sie mit ihren Harken den Körper der unglücklichen, an den Händen aufgehängten Jungfrau zerfleischen.

Lassen wir es mit diesen Proben aus II genug sein und gehen zu anderen Handschriften über. I und III können sich mit II nicht messen; das ganze Empfinden ist da in strengere Formen gefasst, ein Streben nach Lebhaftigkeit tritt zwar stark hervor; aber es steckt noch in festen, in III geradezu starr zu nennenden Banden. In Betracht kommt aber, dass es an Bildern fehlt, für die nicht ein Schema entwickelt wäre. IV führt schon etwas weiter; man beachte besonders das seltsame Abendmahlsbild (Abb. 84).

Dieselbe Composition wie im Pfingstbilde in I (Abb. 18), freilich die Aufgabe erleichtert durch den Umstand, dass die Apostel bei Tisch sitzen, aber gerade die Art und Weise, wie der Maler diesen Umstand ausgebeutet hat, wie er die Gruppe der vorderen vier Apostel in eine Genrescene verwandelt, darin zeigt sich die Eigenart des Meisters. An das Madonnenbild mit dem halb spielenden, halb sinnenden Kinde brauche ich nur zu erinnern (Abb. 81). Der Gefühls-Ausdruck in den Passionsbildern ist viel mehr traditionell. Indessen zeigen die schmerzerfüllten Gestalten der Maria und des Johannes in allen Handschriften der ersten Reihe, dass die Künstler auch hier unter der traditionellen Form tiefen Eindruck zu erreichen wussten.

Den Handschriften zweiter Reihe fehlt die Neigung zum Empfindsamen und Beweglichen, die Richtung auf das Feierliche, Grosse ersetzt ihn. Daraus folgt schon, dass wir nicht ein starkes Abgehen von der Tradition der biblischen Bilder erwarten dürfen. Man vergleiche z. B. die Bilder der Kreuztragung in II (Abb. 30) und VIII, dort ein von der Last des Kreuzes zusammengedrückter Christus, die beiden Frauen trotz ihres Schmerzes aus Leibeskräften bemüht, ihm zu helfen, hier Christus noch fast aufrecht, Maria zwar an das Kreuz fassend, aber mehr um ihr schmerzliches Gesicht daran zu pressen, als um ihrem Sohne die Kreuzbürde zu erleichtern. Auf den Unterschied in der Auffassung Christi bei der Höllenfahrt habe ich schon hingewiesen, in I (Abb. 16) reisst er gewissermassen mit einem Ruck Adam heraus, in VII (Abb. 102) spielt sich der Vorgang mit viel grösserer Ruhe ab. In ruhigen Scenen, wie der Kreuzigung, ist der Empfindungsgehalt fast derselbe, in den anderen fehlt eben nur die Lebhaftigkeit der Schilderung. Dieser Mangel ist aber nicht aus geringem Können, sondern aus der Geschmacks-Richtung der Gruppe zu erklären. Was sie anstrebt, sind Gestalten, wie die Apostel von VI_1, deren ruhige, aber feste und kraftvolle Haltung schon betont ist.

Die Kalenderapostel der Handschriften dritter Reihe folgten hinsichtlich der Ruhe in Stellung und Haltung denen der zweiten Reihe. Die Erscheinung ist auffällig, denn in den biblischen Bildern der Handschriften, die doch sonst so stark in der Tradition stehen, dringen hier neue lebendige Züge ein. So in den Geburtsbildern, wo die jugendliche Mutter nach dem Kinde greift (Abb. 99),

und in den Passionsbildern, wo der Ausdruck des Schmerzes gesteigert wird. Am deutlichsten zeigt sich das Streben in VI_2, dessen Bilder das beste Erzeugnis der Reihe bilden, auch noch in IX, dessen Maler aber schon nicht mehr auf der Höhe steht. Janitschek erkannte recht, wenn er sagt: „In IX überrascht der Mut eines nicht gerade starken Talentes, vom Hergebrachten abzugehen."

Also auch wenn wir das Streben nach Leben und Ausdruck ins Auge fassen, kommen wir zu demselben Ergebnis, wie bei den iconographischen und anderen Untersuchungen, die drei Reihen sondern sich auch hier. Klar und deutlich ist die Scheidung der ersten beiden, ihnen gegenüber steht die dritte. Mehrfach zu bemerken war, dass die häufigen neutestamentlichen Bilder stärker von der Tradition abhängig waren als andere. Eine ganze Reihe neuer Züge drang in sie erst allmählich ein. Anders steht es mit den Bildern, welche sich weniger unter dem Druck der Tradition befanden, wo der Künstler Stoffe darzustellen hatte, die zu der ihn umgebenden Welt nähere Beziehungen hatten. Galt dies schon von legendarischen Bildern, so noch viel mehr von den genrehaften, bezw. symbolischen. In den Vordergrund der Betrachtungen rücken damit die Monats- und Initialbilder. Ueberraschend ist ein Ergebnis: die Handschriftenreihe, welche allein den reichen symbolischen Initialbilderschmuck enthielt, ist dieselbe in der wir die Steigerung des Ausdrucks und der Lebendigkeit beobachteten. Doch wenden wir uns zuerst den Monatsbildern zu. Wir konnten feststellen, dass unsere Handschriften-Gruppe einen eigenen, nicht bis ins Einzelne feststehenden Cyclus besitzt. Es fehlte ihm nicht an traditionellen Bestandteilen, aber es war das Walten einer bestimmten geistigen Richtung zu erkennen, in der der Cyclus geschaffen war. Das häusliche und wirtschaftliche Leben des Landmannes bildete das Thema für alle Bilder; keines enthielt Stoffe, die nicht der Umgebung des Künstlers entlehnt sein können. Dasselbe gilt denn auch von der formellen Ausführung; wenn auch die Compositionen zum Teil überliefert waren, so war doch Alles der Zeit und Umgebung des Künstlers angepasst. Die eigenartigsten Züge fanden sich in I und II. Insbesondere ist das Aufhäufen der Heubunde (Abb. 7 und 34) hervorzuheben, die Art, wie der eine Bauer oben

kauert, der andere das Bündel hinaufreicht, sind überraschend wahr, ebenso anschaulich geschildert ist der Mann, der die Trauben im Fass zertritt und sich dabei das Gewand hochhebt (Abb. 9). Die Handschriften der zweiten Reihe folgen im Gegenständlichen meist denen der ersten, aber die Auffassung ist wieder eine etwas andere. Es fehlt an der Freude bis ins Einzelne hinein zu schildern und wieder an der Lebendigkeit der Scenen. Man vergleiche nur den stürmischen Verlauf des Schweineschlachtens in I—III (Abb. 12 und 39) mit dem ruhigen in VII (Abb. 100), oder die reiche Ausstattung der Wärmescene in I und II (Abb. 1 und 28) mit der spärlichen in VIII. Die Bilder in den Handschriften der dritten Reihe boten eine Fülle neuer, sehr eigenartiger Züge hinsichtlich der Lebhaftigkeit nehmen sie wieder eine Mittelstellung ein. Im Grunde zeigt sich also wieder dieselbe Verschiedenheit der drei Reihen, nur dass in allen dreien auch das Gegenständliche schon in einem bestimmten Sinne abgewandelt ist.

Fast ganz unabhängig von der Tradition war der Künstler erst als Schöpfer der symbolischen Initialbilder. Wir finden sie nur in I—V. Für die Fülle lebensvoller Darstellungen, die dadurch den anderen Handschriften mangeln, bieten die historischen Initialbilder keinen Ersatz, sie sind ganz im Geiste der Vollbilder geschaffen. Sehr lehrreich ist ein Vergleich der beiden Drachenkämpfer im D (Ps. 101) in IV (Abb. 89) und im Q (Ps. 51) in VI_1 (Abb. 95): ersterer symbolisch, letzterer als hl. Georg gedacht. Der Unterschied in der Auffassung ist ungemein bezeichnend. In IV stürmisches Leben, das Pferd bäumt sich hoch auf, der Mantel des Reiters flattert hoch im Winde, er selbst klammert sich mit einer Hand am Pferdehals fest und fasst mit der andern den Drachenkopf. Dagegen in VI_1: ruhig, steifbeinig steht das Pferd, gemächlich mit bedachtsam gesenktem Haupt zielt der Reiter in den Rachen des Untiers. Dabei verrät die Zeichnung grosse Kühnheit, das Pferd ist ganz von vorn gesehen, mächtig breit, wie aus Holz geschnitzt, der Reiter, in voller Vorderansicht streckt beide Beine breit zur Seite. Besser und bezeichnender kann der Unterschied zwischen den beiden Handschriftenreihen nicht klar gelegt werden, hier tritt er grell hervor. Wir können aber noch weiter gehen, eine so ungestüm bewegte Gestalt, wie der Reitersmann von IV wäre selbst in einem biblischen Bilde der Handschriften

erster Reihe unerhört. Solche Kühnheit kam dem Künstler nur da in den Sinn, wo er seinen Stoff frei gestalten konnte. Aehnliche Leistungen finden wir darum wiederholt in den symbolischen Gestalten, namentlich in II. Betrachten wir nur die beiden Reiter im Q (Ps. 51) in II (Abb. 50), wie sie, ganz in Zeittracht gepanzert, mit den Lanzen auf einander losstürmen. Weiter denn desgleichen in allen B der Handschriften I—V. Von irgend welcher Befangenheit ist dort nirgends die Spur: die Gegenstände sind aus der Phantasie oder aus dem Leben von Mensch und Tier genommen, wie es der Maler sah, so die Ritter in II (Abb. 46), von denen der eine schon schwer getroffen am Boden liegt, während der andere zum letzten tödlichen Hiebe ausholt, oder die ringenden Jünglinge (I, Abb. 13), der Löwe, der das Lamm zerreisst (II). Hier also wo der Künstler sich frei ergehen konnte, pulsiert das Leben so ungestüm. Man spürt die Lust, mit der er diese Bilder schuf, und glaubt gern, dass der symbolische Sinn nur der Vorwand, nicht der Ausganspunkt für die Häufigkeit der Bilder war.

Und doch geht auch keines der Initial- oder Monatsbilder über die Grenzen der Kunstauffassung, wie sie in den biblischen Bildern zu Tage tritt, hinaus. Der Abschnitt über Architektur und Landschaft, welcher uns noch zu behandeln bleibt, bringt die klaren Beweise: nirgends der Versuch, einen naturgemässen Zusammenhang zwischen Figur und Umgebung herzustellen. Der Blick haftet durchaus am Einzelnen, am Gegenständlich-Notwendigen, man strebt die Bewegung, die Handlung so anschaulich und lebendig als möglich zu geben, oft mit erstaunlichem Erfolg, daneben aber wieder klägliche Misserfolge, verrenkte Gestalten, verzerrte Bewegungen, die stärksten Gegensätze vielleicht auf derselben Seite, unter den Arbeiten derselben Hand. Unsere Anerkennung müssen wir danach bemessen, welche Fülle von Ausdruck und Leben der Maler in seiner andeutenden Weise zur Anschauung zu bringen wusste, nicht nach dem Grade der im einzelnen Falle erreichten Naturwahrheit.

5. Architektur und Landschaft.

Architektur und Landschaft beschäftigen uns am Schlusse unserer Untersuchung, nicht mit Unrecht können sie gleichsam anhangsweise behandelt werden, denn sie stehen fast ausser Beziehung zu den Figuren unserer Bilder. Wenn irgendwo die Absicht der Darstellung durch ornamentale Symbole klar zu Tage liegt, so ist es in diesen Dingen. Oft genug wurde schon betont, dass nirgends der Versuch gemacht ist, Figuren und Umgebung in eine andere als nur symbolische Beziehung zu setzen. Spärlich ist das bauliche und landschaftliche Beiwerk: wo es eine reichere Ausbildung erfährt, ist es zu ornamentalen Zwecken. Mit vollem Bewusstsein giebt sich der Maler der phantastischen Ausgestaltung hin, ohne die Absicht, die Natur nachzuahmen. Dass auch dies nicht ausserhalb des Bereichs seines K ö n n e n s lag, wird uns eine Einzelheit beweisen.

Die Architektur hat fast nur decorative Verwendung gefunden. Darstellungen ganzer Gebäude oder Gebäudegruppen sind Ausnahmen. Als solche nenne ich vor allem die Ansicht Babylons mit den trauernden Juden (II, Abb. 61). Unverkennbar ist die Absicht durch Vorführung einer Reihe von Einzelheiten den Anblick einer am Wasser gelegenen Stadt hervorzurufen, da sind die zinnengekrönten Mauern mit den Stadtthoren und einem Turm, unter dem der Fluss sich hindurchzieht. Im Innern hochragende Türme und Häuser, freilich nicht grösser als die Gruppe der im ausgesparten Felde dargestellten Juden. Diese Stadtansicht, welche durch die in knapp andeutender Form niedergelegten Beobachtungen eines Reizes nicht entbehrt, steht ganz vereinzelt in unserer Gruppe, nur notdürftige Aushilfen sind das verschlossene Stadtthor, durch welches der Kaiser Heraklius seinen Einzug halten möchte (II), oder der Turm, der beim Einzuge Christi die Stadt vertritt (II, III), endlich das turmartige Haus, vor dem Christus dem ungläubigen Thomas erscheint (II). Offenbar war der Maler darauf bedacht, so kurz und knapp als möglich über alle Aussenansichten von Architekturen hinwegzukommen, anders, wo es sich um Innenansichten handelte:. sie boten ihm Gelegenheit, seine Phantasie frei

schweifen zu lassen. Natürlich ist von Versuchen, den wirklichen Anblick eines Innenraums zu geben keine Rede.

Das Darstellungsmittel ist zuweilen nur eine Häufung architektonischer Bestandteile, die der Aussenansicht entlehnt sind, auf dem oberen Bildrande; gewöhnlich wird der Zusammenhang mit der Scene, das Hineinbeziehen der Gestalten, dadurch hergestellt, dass die seitliche Bildeinfassung in Säulen verwandelt, bezw. Säulen an sie gelehnt werden, auf denen der obere architektonische Aufbau ruht (vgl. Pfingsten I; Darbringung II, VII; Geburt III, IV; Abendmahl IV; Kreuztragung VIII). Selten nimmt auch die seitliche Einfassung weitere architektonische Formen an (Verkündigung IV. Vita contemplativa u. s. w. II). Zu erinnern ist in diesem Zusammenhange an die Kalenderausstattung von I-III und XIII-XIV, sowie die Litanei in I. Wiederholt finden sich zusammenhangslos aufgesetzte Architekturteile (Pfingsten IX, Geburt XV_1, Kalendar IX. X).

Die meisten Architekturen setzen sich aus einer bestimmten Anzahl von Stücken zusammen, so dass der Versuch einer systematischen Aufzählung gemacht werden kann, wenn auch die Menge der Mischformen dabei zu kurz kommt.

a) Häuser, bezw. Kirchen, von der Längsseite gesehen, sind häufig. Gewöhnlich ist ein solcher Bau in der Mitte mit einem Turme versehen. Auf eine Andeutung der Schmalseiten ist entweder verzichtet (Verkündigung V, Kreuztragung VIII) oder sie sind absidenförmig gestaltet (Geburt V), bezw. es erscheint rechts und links je ein Giebel (Darbringung IV), der eigentlich zur Längsseite gehören müsste, aber wohl als Andeutung der Schmalseiten gedacht ist. Ein solcher von der Längsseite gesehener Bau rechts und links mit einem in der Mitte senkrecht abgeschnittenen Giebel, auf der Geburt in III. Er leitet uns über zu einer ausserordentlich grossen Anzahl von Hausansichten, die von der im Giebel abschliessenden Schmalseite gesehen sind. Fast immer (Ausnahmen: Darbringung II, Geburt IV) ist dann die Schmalseite von der Spitze des Giebels abwärts senkrecht geteilt und als halber Bau mit der Schnittfläche an den Bildrand gestellt. Diese höchst eigenartige Bildung ist mir ausserhalb unserer Gruppe nur in Brüssel, Ms. 467 in ähnlicher Form — wir kommen darauf zurück — wieder begegnet, kann bei ihrer Häufigkeit innerhalb derselben

also als ein Charakteristicum angesehen werden. Auch die Bildung im Einzelnen ist meist dieselbe, der Schnitt wird an einem — wenn ich so sagen darf — dreischiffigen Gebäude vollzogen. Die Front erscheint als grosse Thür, neben der selten noch einige Fenster; an die Front schliessen sich, schräg nach oben verlaufend, eine Seite des Giebeldachs des Mittelschiffs, dessen Obergaden mit Fenstern, das schräg an das Mittelschiff geführte Dach des Seitenschiffes und darunter wieder dessen Wand mit Fenstern. Solche oder vereinfachte Bildungen mit voller Vorderansicht sind, wie gesagt, nur Ausnahmen. Noch eigentümlicher ist es, wenn (I, Litanei, zwischen Hermann und Sophia) die volle Vorderansicht vorkommt und vom Giebel nach rechts und links, also am First auseinandergerissen, die Seiten schräg verlaufen. Der Maler versucht also ein Bauwerk bei voller Vorderansicht zugleich von den Seiten zu zeigen.

b) Türme nehmen sehr verschiedene Gestalten an. Nicht sehr häufig sind runde oder vieleckige Türme mit Zinnenkranz. Vorherrschend sind zwei andere Formen, die eine ist wohl viereckig gedacht und immer so dargestellt, dass eine Seite von vorn und eine in Verkürzung gesehen wird; breite Gesimse gliedern den Bau in viele Stockwerke, den oberen Abschluss bildet ein weit und schräg vorkragendes, gesimsartiges Stockwerk. Die andere Form ist ein vieleckiger, hie und da auch runder Turm von geringer Gliederung mit spitzem oder kuppelförmigem Dach. Diese Türme kommen sowohl für sich als auch auf dem Dach der oben beschriebenen, von der Längsseite gesehenen Häuser vor. Selten verjüngen sie sich nach oben, pultförmige Dächer bilden dann die Ueberleitung zum verjüngten Teile. Auch Mischungen beider Formen liegen vor, z. B. ein vierseitiger, über Eck gesehener Turm mit dem ausladenden Gesimse und einer Kuppel auf dem Pfingstbilde in I. Die Türme nach Art der Häuser halbabgeschnitten an die Ecken zu setzen, ist durchaus ungewöhnlich. Eine bizarre Verwendung des Turmes mit dem weitausladenden Gesimse findet sich in IV (Verkündigung): zur seitlichen Einfassung des Bildes wiederholt sich das Motiv fünf Mal übereinander.

c) Kuppeln begegnen uns wiederholt als Turmdach, hie und da findet sich auch der wenig geglückte Versuch den Vorgang

unter eine Art Kuppel zu verlegen (Vita contemplativa II, Verkündigung IV, Darbringung XI). Die Kuppel scheint auch dann aus vielen schmalen sich nach oben verjüngenden Streifen gebildet. Anderer Art ist das Kuppelciborium in IX (Darbringung), wo die Kuppel auf sechs Säulen ruht, aber in eine mit Kugel und Kreuz besteckte Spitze ausgezogen ist. Es ist in den Handschriften ohne Analogie, die Herkunft aus einem byzantinischen Bilde darum um so wahrscheinlicher.

Ueber Einzelheiten ist sehr wenig zu bemerken. Die Fenster sind rechteckig, rundbogig oder gekuppelt, selten kreisrund oder in Form eines Vierpasses. Die Säulen schliessen sich ganz dem Bilde an. In reichen Handschriften sind Basen und Kapitäle mit Blattwerk geschmückt; die Schäfte haben meist recht einfache Musterung, gerade oder schräge Streifen, Wellenlinien oder dergleichen. Ein spitzbogiger Abschluss findet sich nur in der Bildumrahmung des Pfingstbildes in IX.

Der Gesammteindruck der Architektur ist, wenn man die bunte Färbung mit ins Auge fasst, ein ungemein phantastischer. Die reichsten Bildungen hat vielleicht IV aufzuweisen, nächst ihm II. Die Unterschiede der Reihen sind nicht von einschneidender Bedeutung, auch VI_3 weist enge Beziehungen zu unserer Gruppe auf.

Wenn man nach diesen Betrachtungen noch im Zweifel darüber sein könnte, dass der Charakter der Architektur das Ergebnis einer absichtlichen ornamentalen Stilisierung ist, nicht etwa aus der Unfähigkeit, die geschauten Formen wiederzugeben, entspringt — und wie wären bei solcher Unfähigkeit, die in allen Malereien des Mittelalters bis zum 14. Jahrhundert gleichermassen auftritt, die wunderbaren Bauten der Zeit zu erklären —, so ist eine schlagende Widerlegung ein kleines, aber unsäglich wichtiges Stück, welches, nicht frei von Mängeln der Zeichnung, dennoch ganz aus dem Kreise der ornamentalen Architekturen herausfällt, da es einen Bau der Zeit der Maler — ob einen bestehenden oder nur gedachten, lasse ich dahingestellt — wiedergibt: nämlich das Kirchenmodell, welches das Landgrafenpaar in II hält. Manches an ihm muss unklar bleiben, es ist eine Kirche, deren Façade von zwei Türmen flankiert ist, sie endigt in eine (halbkreisförmige?) Apsis, ob ein Giebel an der Seite ein Querschiff

oder den Abschluss des Langhauses bezeichnen soll, ist ungewiss, auf dem Langhaus ist ein Dachreiter bemerkenswert.

Von einer Aufzählung aller Geräte darf wohl abgesehen werden, nur derjenigen, welche engere Beziehungen zur Architektur haben, sei hier gedacht, vor allem der Throne. Im I finden wir einen mehrfach gegliederten, in der Mitte stark eingezogenen Aufbau, dessen beide nach oben, bezw. unten ausladende Teile meist mit Blattwerk geschmückt sind; Aehnliches findet sich in IV, aber nie in II, dessen Thronen dieser Schmuck fehlt. Um so reicher ist dafür der Aufbau des Thrones Mariæ mit der hohen dreibogigen Rückenlehne mit kugelartigem Besatz. Mehr einem Stuhl mit hoher Rückenlehne gleicht der Sitz des Königs Nebucadnezar. Der erstgenannten Thronform nähern sich die Davids in VI_1 und Christi in IX, nur kommt eine fast kreisförmige Rückenlehne hinzu. In VI_1 kehrt dabei auch das Blattwerk wieder, das als Kapitäl auch an dem façadenähnlich aufgebauten Throne Mariæ in VI_3 (Anbetung) Anwendung findet.

Architektonische Elemente sind ferner an den Tischen weit verbreitet, ihre verschiedenen Formen, kreisrund, halbkreisförmig, länglich-rechteckig, habe ich erwähnt. Die halbkreisförmigen Tische ruhen auf einer vollen, fensterartig durchbrochenen Wand (Abendmahl II, Hochzeit zu Kana IV), bei dem rechteckigen Tisch des Gastmahls im Hause des Pharisäers in II kommen kunstvoll geschnitzte Tischfüsse vor. Die Fensterverzierung findet sich dann allenthalben an Bettstellen, Thronen, Taufbecken, Sarkophagen, der Krippe Christi u. dgl. —

Während die Architektur wenigstens nach der phantastisch-decorativen Seite hin, unter bewusster Entfernung von der Wirklichkeit, eine Ausbildung erfahren hatte, ist die Landschaft fast ganz unterdrückt. Es kommen da nur einige wenige Andeutungen von Boden, als da sind Erdschollen oder Felsen, in Betracht.

Am häufigsten finden wir in unserer Gruppe die gewöhnliche Art der Andeutung des Erdbodens durch rundliche Schollen, zuweilen wird dies Symbol irrtümlicherweise in Scenen, die in einem Hause vor sich gehen, gebraucht.[1] Ausserdem sind Felsen häufig, sie scheinen in den Bildern der Taufe und der Himmelfahrt

[1] Vgl. Kautzsch, a. a. O. S. 13.

heimisch zu sein. Die geläufige Form zeigt einen Block mit glatter gemusterter Oberfläche, aber scharf zackig eingerissenen Seiten. Besonders häufig sind T-förmige Einschnitte.

Diese schroffe Stilisierung erklärt sich wiederum aus byzantinischer Einwirkung. Wie in der Gewandbehandlung, so sind aber auch hier die Anregungen, welche die byzantinische Vorlage bot, in übertriebener, gesucht eckiger und harter Weise verarbeitet worden. Es liegt überhaupt eine principielle Umgestaltung der byzantinischen Landschaft vor: die byzantinische Kunst kennt eine wirkliche Landschaftsmalerei [1] von weiträumigem Charakter, sie liebt es Höhenzüge im Hintergrunde zu geben, oft mit schroff ansteigenden Felsenspitzen. Freilich weiss sie ein natürliches Verhältnis zwischen Gestalten und Landschaft nicht herzustellen, die Bergketten schwinden zu Erdhügeln zusammen, wenn fernstehende Personen hinter ihnen in voller Grösse hervorragen. Es bleibt aber immer noch ein weiter Abstand von abendländischen Malereien wie den unseren, welche nur in Ausnahmefällen die Bodenandeutung über einzelne Schollen oder Blöcke ausdehnen. An verschiedenen Stellen bewies schon ihr Vorhandensein an sich byzantinischen Einfluss, wie bei der Taufe, der Geburt, wo sich in VI_2 ein schüchterner Anklang an die byzantinische Höhle fand. Wir konnten in beiden iconographischen Abschnitten betonen, dass es durchaus eine Ausnahme ist, wenn der weite Charakter der byzantinischen Landschaft in der abendländischen Malerei nachgeahmt wird. Was die byzantinische Kunst zu schildern suchte, wenn auch oft mit geringem Erfolg, dafür setzte die abendländische eben nur eine symbolische Andeutung. Ausnahmen sind in der deutschen Malerei sehr selten: VI_3 erheischt darum starke Betonung. Dort haben wir offenbar den Versuch in den steifen abendländischen Formen die byzantinische Landschaft wiederzugeben, daher die ständige Bodenandeutung durch kantige Felsen, die Bergwände bei Geburt, Himmelfahrt und Taufe, an letzterer Stelle sogar das beliebte byzantinische Motiv der halben Verdeckung von Gestalten durch Landschaftselemente. [2]

[1] Vgl. Kämmerer, die Landschaft in der deutschen Kunst. Leipzig 1886. S. 5 ff.

[2] Schon Kämmerer bekämpft die Ansicht, dass die Verkümmerung der Landschaft in der abendländischen Kunst auf byzantinische Ein-

Der Pflanzenwuchs ist natürlich ebenfalls sehr spärlich; auf dem Gestein soll wohl die bunte Musterung der Oberfläche an ihn erinnern. Einzelne Blümchen finden wir hie und da, so auf dem Bilde der Transfiguration (III) und der Verkündigung an die Hirten (V), auch in einigen Monatsdarstellungen. Im Allgemeinen kargen auch letztere mit einer Bereicherung des Pflanzenwerks. Es kann verwundern, dass sie auch da, wo der Gegenstand Deutlichkeit der Pflanzendarstellung erforderte, meist sehr unklare Bildungen bringen.[1] Der kleine Massstab der Bilder hat anscheinend in dieser Hinsicht einen ungünstigen Einfluss ausgeübt.

Häufig aus freien Stücken eingesetzt sind nur Bäume. Kämmerer[2] scheidet für die romanische Periode im Allgemeinen zwei Typen, „die aus der Rankenstilisierung hervorgegangenen" Baumtypen und die „pilzförmigen, d. h. diejenigen, welche eine geschlossene Krone auf einen Stamm ohne organische Verbindung aufsetzen". Es ist mit dieser Scheidung, so gut sie auf Miniaturen des 10—12. Jahrhunderts anwendbar ist, unseren Bäumen nicht mehr beizukommen. Allerdings sind pilzförmige vorhanden, aber wie es scheint nur in Bildern kleinen Massstabes, wie in den Monatsbildern (I, III), übrigens ist ihre Bildung im Gegensatz zu der reichen Ausgestaltung in früherer Zeit sehr dürftig, wir treffen auf kurzem, einheitlichem oder verästeltem Stamme[3] eine oder mehrere kreisförmige Kronen. In grösseren Bildern ist dergleichen nicht gebräuchlich, hier verwandte man vielmehr diejenige Form, welche nach Kämmerer der Wandmaler bevorzugte, eine kreisförmige Baumkrone, in die man stilisiertes Blattwerk rein ornamental hineinzeichnete. Doch ist die Kugelform nicht ständig, auch in die Länge oder Breite gezogene Kronen kommen vor, wiederholt mehrere auf verschiedenen Aesten eines Stammes: dahin zu rechnen sind die Bäume der Erkenntnis in VII und VIII, der eine mit herzförmigen, der andere mit Blättern von krausem Um-

---

wirkung zurückzuführen sei, vgl. S. 5. 9. Vielmehr war das Gegenteil der Fall.

[1] Wenn das Märzbild in II einen Weinstock mit Trauben aufweist, dienen letztere gewiss nur dazu, den Weinstock kenntlich zu machen.

[2] A. a. O. S. 27 ff. vgl. Vöge, a. a. O. S. 394 f. Anm.

[3] Häufig sind Aststumpfe an ihm, vgl. Kämmerer, a. a. O. S. 30. Kautzsch a. a. O. S. 24. —

riss, der Baum beim Martyrium des hl. Sebastian in II und andere. In diesen Formen ist ein gewisser organischer Zusammenhang zwischen Stamm und Krone nicht zu leugnen, der Stamm löst sich in den Beispielen aus VII und VIII in ein Gewirr von Blattstilen auf. Daneben stehen denn auch schon eine Anzahl Bäume, denen eine gewisse Natürlichkeit nicht abzusprechen ist. Der Stamm geht bei ihnen in eine Reihe von Aesten über, an die wieder feine Zweige ansetzen, um sie legt sich dann die geschlossene mit Blättern ausgefüllte Krone, so bei den trauernden Juden in Babel, der Erscheinung Christi als Gärtner, der Aussendung Josephs und öfters — alles Beispiele aus II, dessen Maler sich hier wieder über die anderen erhebt. Diesen, wenn man so sagen darf, naturalistischen Bäumen sind auch die Palmen beim Einzuge Christi in II und III zuzurechnen, freilich hat bei ihnen die Tradition das Meiste gethan: gerade ziemlich natürliche Palmen begegnen uns wiederholt in der mittelalterlichen Kunst (vgl. Vöge, a. a O. S. 336). In V und VI_3 haben sie freilich ihren Charakter verloren, die Zweige laden nicht mehr seitlich aus, sondern schliessen sich oben zur Krone zusammen.

Alle diese Baumformen hatten nicht die geringste Beziehung zu dem stilistischen Blattwerk der Initialen. Ein solcher Zusammenhang ist für den Baum des Lebens in III und namentlich in I nicht ganz abzustreiten, die grossen lappigen, sich muldenförmig öffnenden Blätter haben Aehnlichkeit mit den Initialblättern, doch ist ihre Form nicht für unsere Gruppe charakteristisch, sie finden sich ähnlich auch sonst am Baum des Lebens. Für III ist eine Darstellung auf dem Landschaftsbilde der Carmina Burana zu vergleichen (Clm 4660 c. p. 73, Abb. in der Ausgabe von Schmeller, 2. Auflage. Breslau 1883. S. 196—197), für I diejenigen im Hortus deliciarum der Herrad und an der Holzdecke in Hildesheim. Wichtiger ist, dass bei der Geburt in VI_3 ein Baum vorkommt, dessen Krone nach Art der Initialornamentik stilisiert ist. Eine derartige Bildung steht aber allein, sonst wären nur noch die in Initialrankenwerk übergehenden Stammbäume Christi zu nennen: sie sollen offenbar gar nicht an natürliche Bäume erinnern, sind ganz ornamental gedacht. Daraus erklärt sich auch, die oben beobachtete Thatsache der Verschmelzung ihres Rankenwerks mit dem Initial (VIII, XV_2), während sonst Buchstabe und

biblisches Bild streng auseinander gehalten werden. Es ergiebt sich daraus, dass für den Maler das ornamental stilisierte Pflanzensymbol grundsätzlich von dem vegetabilischen Ornament geschieden war. Dementsprechend finden sich auch die stilisierten Blumen (Rosen, Lilien, Glockenblumen), welche in den Bildern zu belegen sind, in keiner Weise in der Ornamentik wieder. Letztere steht eben, so sehr sie auch vegetabilischen Charakter hat, ausser jeder Beziehung zur Pflanzen-Darstellung.[1]

[1] Eine eingehende Untersuchung und Durchverfolgung der pflanzlichen Elemente der mittelalterlichen Landschaft ist sehr zu wünschen. Hier seien nur einige Bemerkungen aufgenommen. Für den Umschwung der deutschen Miniaturmalerei etwa seit 1100 ist bezeichnend, dass die vorher geläufigen Formen, der Ranken- und Pilzbaum absterben, im 13. Jahrhundert sind sie nur noch vereinzelt zu belegen. An ihre Stelle treten der von Kämmerer für die Wandmalerei in Anspruch genommene Typus, eine volle, runde, längliche oder breite Krone mit Blattfüllung, und ein verästelter Baum mit einzelnen Blättern. Daneben stehen natürlich seltene Formen, namentlich solche, die einen bestimmten Baum, wie eine Palme, darstellen sollen. Der Typus mit der vollen Blattkrone lässt sich in verschiedenen Abarten nachweisen, je nachdem die Krone mehr oder weniger ornamental behandelt wird. In dem Augustinus de civitate dei in Pforta (Landesschule, Hs. A 10) ist die Krone zuweilen nur durch Wellenlinien oder Punkte gegliedert. Häufiger wird sie durch sich kreuzende gerade Linien in Felder geteilt und jedes derselben mit einem blattähnlichen Ornament ausgefüllt (z. B. Maihingen Lat. I, 2. 4^{0}. 23., fol 113^{b}; Clm 3900, fol 8^{a}; Clm 4660, Carmina Burana Abb. a. a. O. S. 196.), gewöhnlich aber füllt die gedrängte Menge der Blätter die Krone aus (z. B. Stuttgart Brev. 4^{0}. 125, Maihingen Lat. I, 2. 4^{0}. 24 fol 8^{a}), nicht sehr oft werden Aeste in der Krone bemerkbar wie in II (z. B. Brandenburger Evangelistar, Clm 7384), gleichsam mit dürren Aesten angefüllt scheinen die Kronen mancher Bäume der Merseburger Bibel, rein ornamentale, den Zusammenhang mit einzelnen Blättern verleugnende Bildungen nur ganz vereinzelt (z. B. Hamburg. In scrinio 84, an demselben Stamme zwei Pilzkronen; ferner Karlsruhe Bruchsal 1, fol 5^{b}). Ganz selten sind innerhalb einer geschlossen umzeichneten Krone nur einzelne Zweige mit Blättern gezeichnet, ohne den vollständig mit Blattwerk gefüllten Grund. so Wernher von Tegernsee (Berlin, Kgl. Bibl. Ms. Germ. 8^{0}. 109 fol 67^{a}), Carmina Burana, (Clm. 4660 Abb. a. a. O. S. 197). Solche Beispiele leiten zu den Bäumen über, denen eine geschlossene Krone überhaupt fehlt, deren Stamm sich vielmehr in einzelne Zweige auflöst, sie sind weniger häufig (Beispiele: Bamberg A II 47, fol. 61^{a}, Aschaffenburg 21 fol. 39^{a}), Eneidt (Berlin. Ms. Germ. fol. 282, S. 65.) — Eine Annäherung an das Ornament ist auch ausserhalb unserer Gruppe eine grosse Seltenheit bei Bäumen, die den Beschauer an in der Natur bestehende erinnern sollen, beim Baum des Lebens oder der Erkenntnis scheint man diese Absicht nicht durchgängig gehabt zu haben: ich erinnere an I und III, man vergleiche auch die Bäume beim Sündenfall an der Hildesheimer Decke, nur der mittlere soll anscheinend

Wolken und Wasser vollenden das Landschaftsbild. Erstere, welche im 13. Jahrhundert gern decorativ verwandt wurden, sind kleinere oder grössere von welligen Linien umzogene bunte Flächen auf dem Goldgrund. Das Wasser wird als Berg gegeben, in den Wellenhügel aus etwa parallelen Linen gezeichnet werden. Wohlverstanden stellt der Berg die Oberfläche des Wasserspiegels, nicht seinen Durchschnitt dar. Im Widerspruch dazu sind die Fische von der Seite, nicht von oben gesehen.[1]

Anhangsweise sei der Tierwelt gedacht. Genreartig sind eigentlich nur Fische verwandt, bemerkenswert sind drachenartige Flutenbewohner unter dem hl. Christophorus (VI_1 s. S. 205). Was sonst an Tieren vorkommt ist durch den Gegenstand geboten. Das Verhältnis zur Natur ist etwa dasselbe wie beim Menschen. Rohe Handschriften, wie X, bieten unförmige Bildungen, die besten II.

VIII.

Ort und Zeit der Entstehung unserer Handschriftengruppe. Ihre Stellung in der Entwicklung der deutschen Malerei.

Wir stehen am Ende der Untersuchungen, welche uns unsere Handschriftengruppe bis in die Einzelheiten kennen gelehrt haben. Es sei hier zusammengefasst, was sich uns für die Gruppierung

---

an einen natürlichen Baum erinnern. Es ist also zu beobachten, dass der in der Natur bestehende Baum im Bilde trotz aller Stilisierung und trotz der oft völlig willkürlichen Färbung nicht in das bedeutungslose Ornament übergeht. Ein gewisses Verhältnis zur Natur bleibt also vorhanden und zweifellos stehen die Bäume des 13. Jahrhunderts der Natur im allgemeinen wesentlich näher als die des 10.—11. Jahrhunderts.

[1] Dgl. alle Menschen, die im Wasser sind, z. B. die untersinkenden Aegypter in II, vgl. Kautzsch, a. a. O. S. 25.

der Handschriften ergab, um im Anschluss daran die Frage nach Ort und Zeit der Schule, der sie angehören, zu erörtern. Die Verteilung der Handschriften in drei Reihen ist im Anfange des technischen Abschnittes auseinandergesetzt worden. Wir haben in der ersten die besten und schönsten Arbeiten, in I ein Prachtstück von strengem, reifem Stile und sorgfältigster Ausführung, ihm steht III am nächsten, etwa wie eine Schülerarbeit dem Werke des Meisters. Nahe verwandt und doch ein wenig verschieden waren III a und IV, beide erheben sich nicht zu dem Grade der Güte von I, wenn IV auch III erheblich übertrifft. V und Va können sich mit keiner dieser Handschriften messen, es sind nur Nachahmungen, deren Entstehung wir zu erklären haben werden. Anders II, hier eine Handschrift, an Güte nur mit I vergleichbar, und doch von den andern Handschriften der Reihe durch eine eigenartige Entwicklung getrennt. Wir haben oben ausgeführt, dass ein englisches oder französisches Vorbild dabei im Spiele gewesen ist. Das Verhältnis der Bilder zum Psaltertext gab uns den festen Beweis dafür. Die Abgrenzung des fremden Einflusses stösst auf erhebliche Schwierigkeiten, unverkennbar war er in einer iconographischen Eigentümlichkeit, dem Höllenrachen, der aber nicht nur von II, sondern von der ganzen Gruppe aufgenommen war, der er allerdings durch den Meister von II vermittelt worden sein mag. Weiterhin glaubten wir die fremde Einwirkung in der Initialornamentik der ersten Reihe wiedererkennen zu dürfen, ja möglicher Weise war die technische Eigenart der Handschrift II aus ihr abzuleiten, eine Eigenart, die mit dem Stil zusammengeht, in beiden Hinsichten entfernte II sich von der strengen, byzantinisierenden Art, die in I am reinsten und besten ausgeprägt ist, ohne zu einer der andern Reihen überzuleiten. Wir dürfen mit einiger Gewissheit die Erklärung in dem Ausbildungsgange des Künstlers suchen: obwohl stilistisch jünger scheinend, mag II die älteste erhaltene Handschrift der Gruppe sein. Die Auswahl des Materials, die uns erhalten ist, ist eine zu zufällige, um sichere Schlüsse zuzulassen. Scheint es doch, als wären I bis V von ebensoviel verschiedenen Händen gearbeitet und sind doch vielleicht an II, III und III a je mehr als eine Hand thätig gewesen. In IV ist ein Bild, die Himmelfahrt, von roherer (späterer) Hand ausgeführt. Auch die im Nachtrage besprochene

Handschrift, so nahe sie III a und IV steht, ist doch nicht von derselben Hand, wie eine der letzteren, ausgemalt, sondern nur eine Gehilfenarbeit.

Die zweite Reihe lässt von dem Erhaltenen nicht auf eine so reiche Thätigkeit schliessen, wir haben nur eine Meisterarbeit, VI_1, und drei Handschriften, bezw. Fragmente, die wir mit grösster Wahrscheinlichkeit derselben Hand, wohl einem Schüler des Malers von VI_1 zuweisen dürfen. Der Charakter der zweiten Reihe war im Grunde von dem der ersten verschieden. Hier nicht die Eleganz, Freiheit und reiche Bewegung der ersten Reihe, dagegen eine gewisse Ruhe und Feierlichkeit, der in guten Arbeiten wie VI_1 der Eindruck der Grösse und Mächtigkeit nicht abgeht, die in den geringeren aber derb und plump erscheint. In jeder Hinsicht, Technik, Stil, Ausstattung stand VI_1 der ersten Reihe näher als die Handschriften VII und VIII.

In VI finden wir neben dem Maler der zweiten Reihe zwei andere thätig, ohne dass wir den einen oder den andern derselben Werkstatt zuweisen könnten. Die beiden mit VI_2 bezeichneten Bilder sind die besten Arbeiten, welche uns von unserer dritten Reihe bekannt sind. Ein missgünstiges Geschick hat uns nur eine sehr kümmerliche Auswahl von Denkmälern erhalten, IX, in dem wir vielleicht zwei Hände zu scheiden haben (vgl. S. 252), ist viel geringer, XI und XV_1 sind unbedeutende, X geradezu eine rohe Arbeit. Was uns von der Reihe erhalten ist, deutet auf eine jüngere Entwicklungsstufe hin, in Technik und Stil war augenscheinlich ein Wechsel eingetreten, den wir nicht als einen Fortschritt, nur als Verfall bezeichnen können. Stilistische Einzelheiten, ich erinnere an die Vorliebe für lockiges, ja buckelförmiges Haar, wie iconographische liessen einen jüngeren Ursprung annehmen, dem entspricht die Einführung der Bilderinitiale an Stelle der alten ornamentalen.

Was noch verbleibt an Handschriften ausser VI_3 kann kurz abgethan werden, XII ist durch seine Roheit nahezu charakterlos, die Kalenderausstattung erinnert allenfalls an die dritte Reihe; XIII—XIV brachten in ihr ein neues Schema, beide sind leider nur geringwertige Bruchstücke, aus denen wir vielleicht auf die ehemalige Existenz einer vierten Reihe zu schliessen haben.

VI_3 konnten wir keiner der drei Reihen zuteilen, waren

die Bilder in Technik und Stil unserer Gruppe eng verwandt, aber doch verschieden, so entfernten sie sich fast ganz in iconographischer Hinsicht, wenn auch da der Höllenrachen des Weltgerichtsbildes einen Zusammenhang erkennen liess. Offenbar ist der Maler von einer Neigung zum Sonderbaren erfüllt, die seine Bilder nicht nur von unserer Gruppe abhebt, sondern überhaupt eigentümlich erscheinen lässt. Viele seiner Bilder sind stärker byzantinisierend, als ein Maler unserer drei Reihen sie gegeben haben würde; dagegen ist sein Stil nicht so sehr durch byzantinische Vorbilder beeinflusst als etwa der von I. In der Ausstattung der Litanei war die grosse Verwandtschaft mit II auffällig.

Leider können wir der kritischen Sonderung nicht eine topographisch-chronologische Verteilung mit gleicher Sicherheit folgen lassen. Der wichtigste Anhaltspunkt ist für uns natürlich die Beziehung zum Landgrafen Hermann von Thüringen († 1217), die in I und II vorliegt. Eine gesicherte topographische Festlegung ist aber damit an sich noch nicht gegeben, die Handschriften könnten auf Bestellung des Landgrafen an sehr verschiedenen Orten gearbeitet sein. Besser daran wären wir, wenn die Inschrift des Kirchenmodells in II „Renhersburdin" alt wäre. An Reinhardsbrunn denken wir ja unwillkürlich, wenn wir einen Entstehungsort in der Nähe des Landgrafenhofes suchen. Einen äusseren Anhalt dafür zu finden ist mir nicht gelungen. Die Bibliothek des Klosters wurde im Bauernkriege 1525 vernichtet,[1] über den Verbleib weniger geretteter Bücher ist mir nichts bekannt.[2] Ein Brand im Jahre 1292 scheint bereits einen Teil der Bücherbestände zerstört zu haben.[3] Darum ist natürlich die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, durch einen glücklichen Fund über den Charakter der etwaigen Reinhardsbrunner Malereien Aufklärung zu erhalten.

I und II bieten also für die Localisierung keinen festen Hinweis, auch III, IIIa und IV thun dies nicht; die Namenseintragungen aus der Verwandtschaft der Besitzerin im Kalendar von III sind noch nicht auf bestimmte Personen gedeutet worden. Aus dem

[1] Möller, Gesch. d. Klosters Reinhardsbrunn. Gotha 1843. S. 215.
[2] Möller, a. a. O. S. 213 Anm.
[3] Möller, a. a. O. S. 74 f.

Umstande, dass III, wie VIII aus Wöltingerode stammt, möchte ich keinen Schluss auf Entstehung daselbst ziehen.

V und Va geben festere Anhaltspunkte, sie scheinen alter Besitz der Klöster Trebnitz, bezw. Leubus in Schlesien. Alwin Schultz[1] glaubte sogar, die Entstehung beider in Leubus wegen des ältesten Besitzvermerkes in Va suchen zu müssen, doch scheint mir derselbe nicht zwingend von der Hand des Schreibers. Wie dem auch sei, es bleibt ein enger Zusammenhang zwischen den beiden schlesischen Handschriften und den für den Landgrafen Hermann ausgemalten. Gewiss ist darum nicht anzunehmen, dass letztere etwa in Schlesien gearbeitet seien, der Vorgang wird der umgekehrte gewesen sein; die Vorlagen werden aus Thüringen nach Schlesien gebracht sein. Die Annahme eines solchen Zusammenhanges wird durch einen äusserlichen Umstand unterstützt: die Stifterin des Klosters Trebnitz, die hl. Hedwig, Herzogin von Schlesien, war eine Tante der hl. Elisabeth. Geschenkweise konnten so leicht Handschriften aus Thüringen nach Schlesien kommen.[2] Man bedenke, dass genau die gleichen Umstände die Wanderung der Handschrift II nach Cividale veranlassten. Die hl. Elisabeth schenkte sie ihrem Oheim, dem Bruder der hl. Hedwig, dem Patriarchen Berthold V. von Aquileia. Es wäre recht wohl möglich, dass ein drittes Psalterium der Art von I und II — das Vorbild von IV — so in die Hände der hl. Hedwig überging und in das von ihr gestiftete Kloster Trebnitz — dessen zweite Aebtissin ihre Tochter Gertrud wurde — kam, wo es in V nachgeahmt wurde. Dieselbe Hand arbeitete vielleicht auch Va für das Kloster Leubus. Es sind das nur Vermutungen, Gewissheit lässt sich nicht schaffen. Folgen wir unserer Annahme, so haben wir das Ergebnis, dass die Handschrift, bezw. eine Handschrift, deren nächste Verwandte in IV und V erhalten sind, ebenfalls für den Landgrafenhof gearbeitet war und somit alle Handschriften der ersten Reihe für letzteren bestimmt waren, bezw. an solche Handschriften sich anschlossen.

---

[1] Schlesiens Kunstleben im 13. und 14. Jahrhundert S. 9.

[2] Erwähnt sei auch, dass unter Boleslav dem Langen Cisterzienser aus Pforta nach Leubus berufen wurden, und dass Trebnitz mit fränkischen Nonnen besetzt wurde.

Für die zweite Reihe fehlt uns jeder äussere Anhalt zu einer örtlichen Festlegung. Ein wenig glücklicher sind wir mit der dritten daran, es ist erwähnt, dass Denis vermutete, X sei für das St. Moritzkloster bei Hildesheim gefertigt, dasselbe kann man auch für IX annehmen, auch in XI sind Bernward und Godehard genannt. Viele Beziehungen zu Hildesheim fanden wir endlich im Kalender in VI. Bedenken wir, dass VI_2 und VI_3 sich in einer Handschrift befinden, so können wir mit einiger Gewissheit VI_3 und alle Handschriften der dritten Reihe in die Hildesheimer Gegend verlegen. Es ist damit aber keineswegs gesagt, dass die Handschriften der ersten und zweiten Reihe ebendort entstanden sein müssten. VI_3 und XI sind sicher wenigstens etwa zwanzig Jahre jünger als I und II, ja IX—XI wahrscheinlich erheblich später anzusetzen. Indessen würden wir wohl mit Unrecht die dritte Reihe als eine jüngere Entwicklungsstufe der ersten oder zweiten ansehen: wahrscheinlich fehlen uns nur Beispiele früheren Datums.

So unbestimmt unsere Ergebnisse im Einzelnen auch sind: eine allgemeine Festlegung der Erzeugnisse unserer Schule nach Ort und Zeit ist doch gegeben; wir können festhalten, dass ihr Sitz nicht zu weit vom Hofe der Landgrafen und von Hildesheim[1] entfernt gewesen sein kann, wohin VI_3 und die Handschriften der dritten Reihe weisen, und dass die besten Arbeiten dem Beginne des 13. Jahrhunderts angehören. Wie lange die Blütezeit dauerte, ist schwer abzusehen; die Handschriften der dritten Reihe, welche bereits eine starke Veränderung der Traditionen zeigten, waren sicher einige Jahrzehnte jünger. Genaue Daten fehlen uns, doch werden wir schwerlich mit der Annahme fehlgeheu, dass die Malthätigkeit bis tief in das 13. Jahrhundert hinabreichte, ja vielleicht über die Schwelle des 14. hinaus, doch erkannten wir, dass diese späten Arbeiten mehr und mehr als Zeugen tiefen Verfalls, als Nachzügler zu betrachten sind.

Diese Ergebnisse müssen wir im Auge behalten, wenn wir nunmehr mit unserer Schule als einem geschlossenen Ganzen der deutschen Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts gegenübertreten.

[1] Zu beachten ist auch, dass zum Einband der im Nachtrag besprochenen, der ersten Reihe zuzuweisenden Handschrift eine Hildesheimer Urkunde benutzt ist

Es ist kühn, ja verwegen, wenn ich es unternehme, den Zusammenhang unserer Gruppe mit ihr in grossen Zügen anzudeuten. Was ich hier bieten kann, erhebt in vielen Stücken nicht den Anspruch mehr als eine Andeutung zu sein, aber es ist vielleicht schon ein Verdienst, die Richtung einzelner Wege anzuzeigen, auf denen die Forschung zu Zielen zu kommen erhoffen darf. Unterliesse ich diese Schlussbetrachtungen, so wäre die Arbeit nicht das, was sie sein soll: ein Baustein zu einer Geschichte der deutschen Malerei des 12.—13. Jahrhunderts.

Gingen wir bisher von den Zusammenhängen aus, welche die Materialvergleichung ergab, und suchten die gewonnene Gruppe örtlich und zeitlich festzulegen, so liegt es nahe nun den umgekehrten Versuch zu machen, an die gegebenen Anhaltspunkte anzuknüpfen, was wir an malerischen Erzeugnissen mit ihnen in Verbindung bringen können. Die Hildesheimische Kunst wird somit zum natürlichen Ausgangspunkt dieser Umschau. Ihre Bedeutung können wir durch die Gunst der Umstände, welche uns eine Reihe von Künstlern und Denkmälern in ihren Beziehungen zu Hildesheim kennen lehren, viel leichter und sicherer erkennen als die anderer Orte, wo jede Möglichkeit fehlt die zersprengten Denkmäler in einen lokalen Zusammenhang zu bringen, keine Kunde von ihren Meistern auf uns gekommen ist. Namentlich von Werken der Malerei ist uns aus Hildesheim eine beträchtliche Anzahl erhalten, so dass wir die Ausübung dieser Kunst von den Zeiten Bernwards an durch Jahrhunderte hindurch verfolgen können.

Unter den Werken der Miniaturmalerei erheischen namentlich zwei Beachtung. Zunächst das Missale Ratmanns im Hildesheimer Domschatz,[1] eine Handschrift, die wohl sicher im und für das St. Michaelskloster in Hildesheim verfertigt wurde. Der Maler ist Ratmannus, presbyter et monachus. Stilistisch haben seine Malereien gar keine Berührungspunkte mit denen unserer Handschriften; sie gehören der vorhergehenden Periode an, einer Stilphase, auf die wir später zu sprechen kommen werden. Ganz anderer Art ist die einzige Miniatur

---

[1] Vgl. Kurzer Führer durch den Hildesheimer Domschatz, S. 19, Beissel, der hl. Bernward, S. 63; Abb. bei Beissel, Evangelienbuch des hl. Bernward, 2. Ausgabe Taf. III.

einer unvollendeten Handschrift des Trierer Domschatzes (140), welche folgenden Vermerk von einer Hand frühestens des 15. Jahrhunderts enthält: Liber sancti Godehardi in Hildensem collatus a Friderico primo abbate. Es ist ein Evangeliar, für reichen Bildschmuck bestimmt, doch ist erst die Zierseite mit dem Anfang des Matthäus-Evangeliums ausgemalt. Das L ist als Stammbaum Christi gedacht, neben ihm finden wir eine Reihe alt- und neutestamentlicher Scenen, alle in Kreisen. Den Grund dazwischen nehmen Ranken und Blätter ein, die mit Menschen, Tieren und Fabelwesen belebt sind. Wir werden lebhaft an unsere erste Reihe erinnert, doch sind der Stil der Ornamentik wie das Figürliche so verschieden, dass ein engerer Zusammenhang ausgeschlossen ist, indessen werden wir die Entstehung der Handschrift nicht zu fern in Norddeutschland im Anfang des 13. Jahrhunderts zu denken haben. Auf Hildesheim weisen ferner Kalendar und Litanei eines sehr unbedeutenden, auch schlecht erhaltenen Psalteriums der Göttinger Universitätsbibliothek (Ms. theol. 218). Es hat nur eine Figur König Davids und einige Brustbilder in den Initialen, stilistisch steht die Handschrift etwa geringen Erzeugnissen der dritten Reihe nahe, ich konnte sie leider nicht mehr mit solchen vergleichen, doch gehört die Handschrift schwerlich zur Gruppe selbst.

Besser lernen wir die Hildesheimer Malerei aus der Holzdecke der Michaelskirche[1] kennen, wenn auch, wie bei der Mehrzahl der Werke der grossen Malerei, die schlechtere Erhaltung und die unvermeidliche Erneuerung den ursprunglichen Charakter nicht unberührt gelassen haben. Ist es schon an sich schwierig, zwischen Malereien solchen Massstabes und Miniaturen engere Zusammenhänge erkennen zu wollen, so machen die letztberührten Umstände dies in vielen Fällen nahezu unmöglich. Bei der bewussten Decke sind wir aber in der glücklichen Lage, sehr enge stilistische Beziehungen zu unserer ersten Reihe, bezw. zu VI_3 feststellen zu können. Mit vollem Rechte sagt Janitschek, sie stehe auf der künstlerischen Stufe etwa des Hermannpsalters. Es ist ein schroffer Gegensatz etwa zur Stilphase des Ratmann-Missales.

[1] Vgl. Beissel, der hl. Bernward. S. 63 mit Litteraturnachweisen.

Wollen wir einer iconographischen Einzelheit Gewicht beilegen, so entspricht die Darstellung Mariae mit dem Spindel (zur Seite der Verkündigungsengel) eher der stärker byzantinisierenden Richtung von VI_3 als der unserer Gruppe.

Alle diese Vergleichungen, bei denen wir von äusseren, durch den Hinweis auf Hildesheim gegebenen Beziehungen ausgingen, führten nicht zur Heranziehung zweier unserer Gruppe aufs engste verwandter Miniaturen. Es zeigt sich, wie richtig der von Vöge so entschieden ausgesprochene und von mir in der Einleitung betonte Grundsatz ist, dass von der Materialvergleichung zur Gruppeubildung vorzuschreiten, nicht von örtlichen Anhaltspunkten auszugehen ist. Die im Folgenden zu besprechenden Handschriften stehen zwar in einem lokal viel weiteren Zusammenhange, aber in einem stilistisch sehr engen.

Die eine ist der bei der iconographischen Betrachtung der Kreuzigungsdarstellungen [zuerst erwähnte: „Libellus de consecratione crismatis" in der Bibliothek des Domgymnasiums zu Magdeburg Nr. 152.[1] Es steht auf fol. 34b:

Anno dominicae incarnationis millesimo ducentesimo quarto decimo dominus Albertus secundus huius sanctae Magdeburgensis ecclesiae archiepiscopus octavus decimus. Anno pontificatus sui octavo hunc libellum de consecratione crismatis de pluribus assumptum et secundum Romanum ordinem compilatum. Anno tertio legationis sue conscribi fecit Heinricus de Jericho capellan' eius et sacerdos de mandato ipsius archiepiscopi eum scripsit et consummavit. Qui abstulerit anathema sit. Maranatha et fiat ante deum habitatio eius deserta et in tabernaculis eius non sit, qui inhabitet et pereat de terra memoria eius.

Folio 35a:

Hoc opus auctoris magni pars parva laboris.
Hoc de lectore petit, ut prece de meliore
Celi dico iuvet ipsum qui scripsit honore.

Also der Kaplan Heinrich aus Jericho schrieb 1214 in Magdeburg die Handschrift. Er malte wohl auch das Bild (Abb. 112): Der verschiedene Christus hängt mit dem Schurz bekleidet, mit vier

[1] Beschrieben von Piper, Mythologie und Symbolik I 2, S. 701. Pause im Christl.-archäol. Museum der Universität Berlin.

Nägeln befestigt, mit der Seitenwunde, nach links ausladend am Kreuz, das Spruchtafel und Fussbrett hat. Unter dem Kreuze links Maria, die Hände vor der Brust kreuzend, rechts Johannes, die Rechte an der Wange (mit der erwähnten bezeichnenden Fingerhaltung), die Linke den Mantel greifend. Das Kreuz ragt über den Bildrand und steht dort, von Keilen gehalten, auf Felsen, unter denen der Schädel Adams liegt, auf welchen das erlösende Blut herabträufelt. Ueber dem Kreuze in Kreisen die sich verhüllenden Brustbilder von Sonne und Mond.

Das Bild ist in Deckfarben auf Goldgrund gemalt und steht in einem mehrfarbigen, glatten und ornamentlosen Rahmen. Sonst bietet die Handschrift nur noch eine Reihe von Initialen, die nicht bildgemäss behandelt sind. Sie sind golden, die von ihnen umschlossenen Flächen tragen Goldmuster auf farbigem Grunde oder farbige Ranken auf Pergamentgrund. An die Initiale setzt sich vierfarbiges Rankenschnörkelwerk an.

Bei flüchtiger Vergleichung würde man zweifellos glauben, in der Miniatur die Arbeit eines Malers unserer ersten Reihe vor sich zu haben, etwa der Art derer von I oder IV. Bei genauerem Zusehen zeigen sich einzelne Abweichungen, so hat Johannes stark lockiges, volles Haar, etwa wie im Kalendar in I, wie es aber in den Passionsscenen der ersten Reihe vermieden war. Sodann trägt Johannes über einem grünen Gewande mit blauen Schatten und gelben Lichtern ein blaues Gewandstück mit weissem Streif, das unter dem roten Mantel mit weisslichen Lichtern wie ein Teil desselben zum Vorschein kommt. Weiter ist der Bart Christi mehr in einzelne Zipfel zerlegt, die Gliederung des Körpers breiter angegeben, das Knie durch eine eigentümliche Bogenlinie zur Darstellung gebracht. In der Gewandbehandlung tritt die Lichterschraffierung viel weniger hervor, als in I und IV, stärkere Unruhe ist vielleicht die Ursache, es fehlt überhaupt an Flächen. Kurz und gut, die Miniatur kann nicht in unsere Gruppe eingereiht werden, so eng auch die Verwandtschaft mit I und IV sein mag. Dafür trägt uns die Handschrift sehr viel zur Erkenntnis der gemeinsamen Grundlage, auf der unsere Gruppe wie VI_3 erwachsen sind, bei. Hier haben wir eine Magdeburgische, unseren besten Arbeiten etwa gleichzeitige und nahe verwandte Malerei vor uns. Die Beziehungen von VI_3 zu unserer Gruppe können

also sehr wohl auf diese oder eine ähnliche Werkstatt zurückgeführt werden. VI_3 ist einige Jahrzehnte jünger, schon dieser Umstand und mehr noch die Eigentümlichkeit der Künstlerindividualität lassen die vielfache Abwandlung uns verständlich werden.

Wir brauchen aber nicht bis Magdeburg zu wandern, um solche verwandte Denkmäler zu finden. Viel näher, wenn wir von Hildesheim rechnen, befand sich eine andere Handschrift. Ich meine das bereits erwähnte Missale im Kestnermuseum zu Hannover aus der Senator Culemann'schen Sammlung stammend. Ueber die Herkunft belehrt die Eintragung auf Folio 4 b: Liber sancti Johannis baptiste et sancti Blasii beatique Thome in Bruneswic. Die Handschrift stammt also aus dem Braunschweiger Dom. Ich habe schon oben (s. S. 149 f.) ausgeführt, dass sie bisher zu früh angesetzt wurde. Sie hat mit dem Psalterium Heinrichs des Löwen und dem von ihm für den Braunschweiger Dom bestellten Evangeliar gar keine Verwandtschaft, kann überhaupt nicht vor 1193 geschrieben sein und gehört wahrscheinlich erst der vorgeschrittenen ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Leider enthält sie wieder nur das Bild der Kreuzigung. Seine Beziehungen zu unserer Gruppe sind nicht ganz so enge wie die der Magdeburger Darstellung, aber doch unverkennbar. Namentlich ist die Wiederkehr einer Einzelheit wie des eigenartigen An-das-Gesicht-Legens der einen Hand bei Maria zu betonen. Die grösste Verwandtschaft wäre abermals mit Handschriften der ersten Reihe vorhanden, doch widerspricht ihr wieder das gelockte Haar Johannis, die Einführung der Engel über dem Kreuze. Das Bild steht in mehrfarbigem, ornamentlosem Rahmen. Die Technik ist Deckmalerei mit bunter Modellierung, doch tritt auch schon in Dunkelblau und Grün schwarze Zeichnung auf. Der Gewandstil ist äusserst unruhig, vielleicht etwas an die Art von VI_3 erinnernd. Die grösseren Initialen stehen farbig auf Goldgrund, selten umgekehrt, sie sind meist sehr einfach gehalten, in matten Farben mit spärlichem Blattwerk und geringer Verwendung von Drachen.

Die Magdeburger, die Braunschweiger Miniatur und VI_3 stehen also alle in engen Beziehungen zu unseren Handschriften erster Reihe. Wenn sie sich auch mehr und mehr von ihnen entfernen, so gehören sie doch noch der gleichen Stilstufe an. Manche der

Abweichungen enthalten Anklänge an unsere dritte Reihe, die Möglichkeit eines Zusammenhanges ist nicht von der Hand zu weisen, in Hildesheim scheinen die Fäden zusammenzulaufen. Unsere Erkenntnis ist durch die Lückenhaftigkeit des Materials beschränkt. Gewiss würde eine vollständige Psalterhandschrift eines Meisters, der eine der letztbesprochenen Miniaturen malte, sehr viel Licht verbreiten. So müssen wir uns bescheiden, die enge Verwandtschaft sächsischer Malereien mit unserer Gruppe festzustellen. Sie bilden zusammen ein Ganzes, es sind die Werke einer thüringisch-sächsischen Malerschule, deren Verzweigung wir nur undeutlich mehr verfolgen können. Zwischen der Magdeburger Miniatur und den Gebetbüchern des Landgrafen Hermann besteht ein Zusammenhang, den wir deutlich nachweisen können, aber wie er zustande kam, entzieht sich im Einzelnen unserer Kenntnis. Bei dem Mangel an Nachrichten über die Künstler türmt sich Problem auf Problem, Vermutung auf Vermutung, aber nur der Zufall verspricht der Forschung sichere Erfolge.

Die Zahl der Denkmäler auf sächsisch-thüringischem Boden, welche in diesem Zusammenhange Beachtung erheischen, ist noch keineswegs erschöpft. Von Miniaturen mögen die Handschriften in Wolfenbüttel, Cod. Helmst. 425 und das Evangelistar aus dem Braunschweiger Dom, jetzt ebendort im Museum Nr. 56, vermutungsweise hier genannt sein, ich konnte sie nicht überprüfen. Jedenfalls ist der etwaige Zusammenhang ein lockerer. Unzweifelhaft erscheint er mir in der Wandmalerei bei den Prophetengestalten der Liebfrauenkirche in Halberstadt.[1] Leider sind sie uns nur noch in Pausen im K. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin zugänglich. Die Originale sind durch Uebermalung zerstört. Es ist darum unmöglich, sie zu eingehenderen Vergleichen heranzuziehen. Jedenfalls hatten sie mit den Apostelgestalten unserer Gruppe grosse Aehnlichkeit, es scheint mir darum zweifelhaft, ob die gewöhnliche späte Ansetzung der Wandmalereien — in das letzte Viertel des 13. Jahrhunderts — richtig ist.

Eine eingehende stilkritische Untersuchung kann heute wie

[1] Für die älteren Abbildungen dieser und der im Folgenden erwähnten Wandmalereien sei auf die Zusammenstellungen bei Otte (Handb. d. christl. Kunstarch. 5. Aufl. II. S. 571 ff. und 615) verwiesen.

gesagt nur noch an den wenigsten Wandmalereien des 13. Jahrhunderts vorgenommen werden, fast überall ist der ursprüngliche Charakter durch Restauration verwischt, wenn er auch nicht überall so vollständig getilgt worden ist wie in Halberstadt. Besser sind wir daran den Malereien des Braunschweiger Doms gegenüber, die teilweise eine gewisse Verwandtschaft mit unserer Stilrichtung erkennen lassen. Auch die Kalkritzungen am Kreuzgang des Magdeburger Doms[1] sind hier zu nennen. Ich beschränke mich auf diese wenigen Andeutungen, die keineswegs erschöpfend sein wollen; aber teils sind die Beziehungen zu unserer Arbeit zu ferne, teils verbietet der heutige Zustand der in Frage kommenden Denkmäler eine eingehende Behandlung. Es genügt für unseren Zweck, die engen Beziehungen zwischen Miniaturen und monumentalen Malereien auf sächsisch-thüringischem Boden betont zu haben.[2]

Die Blüte der Malerei, welche wir in sächsisch-thüringischen Landen im 13. Jahrhundert zu beobachten Gelegenheit hatten, reiht sich würdig den glänzenden Erzeugnissen der Architektur und Plastik an, welche wir um dieselbe Zeit in denselben Gegenden antreffen. Seit Jahrhunderten war Sachsen ein Sitz hervorragender Kunstthätigkeit, wir werden darum gut thun, auch die Quellen unserer malerischen Blüte in früheren Perioden in denselben Gegenden zu suchen. Und in der That steht die Ausübung der Malerei daselbst im 12. Jahrhundert weder an Umfang noch an Bedeutung der Folgezeit nach. Freilich fehlt es auch ihr noch an jeder Bearbeitung, das reich erhaltene Material ist nur teilweise in dürftigen Erwähnungen der Kunstgeschichten bekannt.

Wie die zwei Hauptstücke unserer Schule des 13. Jahrhunderts für den Landgrafen Hermann gearbeitet waren, so ist Heinrich der Löwe der Besteller zweier der besten Arbeiten des 12. Jahrhunderts. Von der einen ist uns leider nur ein Fragment erhalten, es ist die in der Geschichte der deutschen Malerei

---

1 Proben abgebildet in Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkm. in Magdeburg, aufgenommen von E. v. Flottwell. Text von P. Ochs. M. 1891, Tf 34 und 35. Text S. V.

2 Stilistische Beziehungen zu den von Otto Gerland, »Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhof zu Schmalkalden« (Leipzig 1896) veröffentlichten Wandmalereien vermag ich nicht abzusehen.

noch nicht erwähnte Handschrift des Britischen Museums Lansdowne 381, ein Kalender[1] und Reste eines bildgeschmückten Psalters, anscheinend das Gebetbuch des Herzogs oder der Herzogin, deren Brustbilder unter der Kreuzigung (Fol. 10 b) angebracht sind. Halbvergangene Inschriften nennen ihre Namen:

HEINRICUS DUX MATHILT DUCISSA.

In den Händen halten sie Spruchbänder:

Adoramus te Christe et benedicimus tibi
Salva nos Christe salvator per virtutem crucis.

Die Handschrift ist in ihrer künstlerischen Ausstattung der nächsten so nahe verwandt, dass angenommen werden muss, dass sie von demselben oder einem derselben Maler ausgeführt ist. Es mag daher genügen, die folgende hier zu charakterisieren, um so mehr als sie so viel reicheren Bildschmuck trägt und vollständig erhalten ist.

Es ist das Evangelienbuch, welches Heinrich der Löwe im Kloster Helmwardeshausen durch den Mönch Heriman um 1175 für den Braunschweiger Dom ausmalen liess, gewiss das prächtigste Denkmal deutscher Buchmalerei des 12. Jahrhunderts, auch aus dem 13. wüsste ich ihm nichts an die Seite zu stellen. Es ist das Gefallen an ornamentalem Schmuck, welches den Künstler leitet. Jede Fläche, die sich ihm bietet, die Bildgründe, die Randleisten, oft auch die Gewänder werden gemustert. Es ist der denkbar grösste Gegensatz gegen die Schlichtheit und Einfachheit der Malereien des 13. Jahrhunderts, die wir behandelt haben, und solche Gegensätze sind in vielen Dingen zu beobachten. Die Gestaltenbildung hat etwas Steifes und Ruhiges, der ungestüme kühne Wurf der Gewandung fehlt, sie hat nicht den unruhigen, eckig gebrochenen Charakter, die Faltengebung ist eine weniger

[1] Im Kalender scheinen mir besonders bemerkenswert
a. d. VI Jd. Mart. Translatio sancti Viti martyris.
a. d. XVIII Kal. Mai. Translatio sancti Modoaldi episcopi.
a. d. VII Jd. Mai. Translatio sancti Nicolai episcopi et confessoris.
a. d. IV Jd. Mai. Modoaldi archiepiscopi.
a. d. XIV Kal. Jun. Oct. sancti Modoaldi episcopi et confessoris.
a. d. IV Non. Jul. Othelrici episcopi. Translatio sancti Martini.
a. d. V Jd. Jul. Translatio sancti Benedicti confessoris.
a. d. II Jd. Nov. Liebvini et Cuniberti confessoris.

natürliche, Faltendrehungen um Knie oder dgl. sind häufig. Kurz die Behandlung ist eine ganz andere, es fehlt völlig der byzantinisch-antikisierende Charakter. Dementsprechend denn auch die Kopftypen, die Handschrift ist nicht sehr reich an solchen, beliebt ist ein breites vorstehendes Untergesicht. Die Zeichnung von Augen, Nase, Mund ist eine befangene, sehr einfache, die grossen mandelförmigen Augen lassen deutlich den Abstand etwa zu unsern Handschriften erster Reihe erkennen. Wir haben hier eben eine Prachtleistung allerersten Ranges einer früheren Entwicklungsstufe vor uns.

Noch eine andere Handschrift lässt sich mit dem Evangeliar Heinrichs des Löwen enger zusammenstellen, es ist das Evangeliar der Ständischen Landesbibliothek zu Kassel, Ms. theol. fol. 59 Die Handschrift kam aus dem Kloster Hardehausen dorthin; für welchen Ort sie ursprünglich bestimmt war und wo sie ausgemalt wurde, mag vielleicht aus ihrem mir noch unerklärlichen Widmungsbilde festzustellen sein. Dort thront der hl. Georg (nicht Christus, wie Janitschek sagt), von seinen Armen hängen die Spruchbänder herab:

Vos pietate dei iungam vere requiei
Sum patronus vester caelique colonus.

Darunter scheint ein Mönch einer Nonne ein Buch zu überreichen, in den Ecken vier Brustbilder, ein Mönch und drei Nonnen. Der ornamentale Reichtum ist nicht ganz so überschwenglich, aber doch auch ein ausserordentlich grosser. Es sind wieder die Bildgründe und Umrahmungen, die so reich verziert werden. Bezeichnend ist die Einfassung des mittleren Stückes des Grundes durch eine Reihe von Streifen in verschiedenen Farben. Gold kommt sowohl für einzelne Streifen als auch für das Mittelfeld vor, es wird durch eingepresste Verzierungen belebt. Häufig sind mit Goldmustern überspannte Farbenflächen, auch eine Belebung der letzteren durch Einzeichnung mit einem dunkleren Ton der Lokalfarbe ist beliebt. An reichster Abwechslung fehlt es also nicht. Dabei sind die Farben der Gründe wie der figürlichen Malereien sehr hell gehalten, gern hat man lichte braune Töne. Aus diesem Farbenspiel hebt sich die schwarze klare Zeichnung der Umrisse und Grenzlinien, teilweise auch der Hauptfalten

um so deutlicher ab. Stilistisch steht die Handschrift etwa auf derselben Stufe wie die beiden vorhergehenden, Verwandtschaft ist unverkennbar, doch kein enges Zusammengehen, die Kasseler Handschrift macht nicht ganz den befangenen Eindruck, vielleicht ist er im Evangeliar Heinrichs des Löwen nur die Folge übergrosser Sorgfalt. Eine Annäherung an den Stilcharakter unserer Gruppe hat keineswegs statt.

Ein weiteres hier zu vergleichendes Denkmal ist das aus dem Kloster Riddagshausen in das Braunschweiger Museum gelangte Evangelienbuch (Nr. 55). Seine Ausstattung ist nicht ganz vollendet. Der Charakter der Handschrift hat nahe Verwandtschaft mit dem der vorhergehenden, doch ist sie viel einfacher. Die klare schwarze Zeichnung, die hellen Farbentöne mit der Vorliebe für Braun, auch Orange kehren wieder. Bemerkenswert ist eine grosse Buntheit der Gewandung, welche oftmals die gedachte Zusammensetzung nicht erraten lässt. Derartiges kommt auch wiederholt im Kasseler Evangeliar vor. Es ist derselbe Geschmack, der sich darin äussert, wie in der Vorliebe für die reiche Ornamentik. Einige Zierseiten der Handschrift sind besonders hervorzuheben, weil sie starke Benutzung orientalischer Stoffe aufweisen. Die Bilder sind indessen durchaus nicht byzantinisierend zu nennen.

In diesen Kreis gehört auch eine Evangelienhandschrift der K. Bibliothek in Dresden (A. 94), der äussere Zusammenhang wird für diese Handschrift durch die Vergleichung mit einem Evangelienfragment im Britischen Museum (Add. 27926) hergestellt, welches höchst wahrscheinlich von derselben Hand ausgemalt ist und aus dem Kloster Heiningen[1] stammen soll.

Für andere Handschriften, welche ihre stilistische Verwandtschaft hier zu nennen gebietet, fehlt jede Andeutung über ihre Provenienz. Zu erwähnen ist da vor allem eine Handschrift der Evangelien für verschiedene Feste in der Nationalbibliothek in Paris (lat. 17325, fonds la Vallière 55), welche eines der frühesten und bedeutendsten Erzeugnisse dieser Richtung ist. Als

---

[1] Cat. of Additions to the mss. in the Brit. Mus. 1854—75. Vol. II, S. 378. — Ich fand in der Handschrift keinen Anhaltspunkt für diese Angabe.

eine späte Arbeit muss die Handschrift Nr. 21 der Aschaffenburger Bibliothek angesehen werden: „Liber societatis Jesu Heiligenstadii. Donatus 1664. 14. Jul.“ Ihre Entstehung mag schon in das 13. Jahrhundert fallen, dem Charakter nach gehört sie dem 12. an.[1]

Die Frage, in wieweit für die genannten Malereien ein gemeinsamer Ursprungsort anzunehmen ist, kann natürlich in diesem skizzierenden Ueberblick nicht gelöst werden. Jedenfalls verlangt hier auch das Missale Ratmanns Berücksichtigung, welches aller Wahrscheinlichkeit nach in Hildesheim entstand, namentlich die Riddagshausener Handschrift will eingehend mit ihm verglichen werden.

Es sind damit viel Materialien zum Aufbau einer Geschichte nord- und mitteldeutscher Miniaturmalerei im 12. Jahrhundert zusammengetragen. Ich betone nochmals, dass mit der gegebenen Gruppierung keine engeren Zusammenhänge behauptet worden sein sollen, ich wollte hier nur alle die Handschriften nennen, deren Prüfung bei einer Bearbeitung der einen oder der anderen mir notwendig scheint. Für unsere Untersuchung hat diese Aufzählung nur den Wert, dass sie uns eine grosse Anzahl Denkmäler anführt, die in weitestem Sinne in denselben Gegenden in einem halben Jahrhundert vor unseren Malereien geschaffen worden sind, ohne dass eine Entwickelung wahrzunehmen wäre, die zu unseren Werken überleitete. Alle diese Arbeiten waren in einem anderen

---

[1] Nur vermutungsweise, — ich urteile nach den Pausen aus dem Nachlass des Grafen Bastard in der Nationalbibliothek in Paris — stelle ich in diesen Zusammenhang ein Sacramentar im Besitze des Grafen Fürstenberg-Stammheim zu Stammheim und eine (von mir nicht eingesehene) Handschrift der Leipziger Universitätsbibliothek, aus der von Hefner-Alteneck (Trachten des christl. Mittelalters. Frankfurt a. M. und Darmstadt 1840—54 I Tf 89 und 90 Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften, 2. Aufl. 1879. Tf. 60 und 62) einige Proben mitteilt. Auf Grund eigener Einsicht vermag ich die Handschriften des Augustinus de civitate dei der Bibliothek der K. Landesschule zu Pforta (A. 10; vgl. P. Böhme, Nachr über die Bibl. der K. Landesschule Pforta II. Handschriften, einschliesslich Urkunden, Programm 1883.), vom Schreiber Erkenbert unter dem Abte Azzo in Bosau ausgeführt und die Evangelien-Handschrift des Brit. Museums (Add 14813) aus St. Peter in Erfurt (saec. XII) zu nennen, die bei ein einer Betrachtung thüringisch-sächsischer Bilderhandschriften des 12. Jahrhunderts nicht vergessen werden dürfen.

Stile geschaffen, es fehlte ihnen der unruhig-eckige Charakter, es fehlten die vielen Byzantinismen. Der Umschwung muss sich etwa im letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts vollzogen haben. Wir haben zwei Arbeiten, welche gewissermassen zwischen den beiden Richtungen stehen. Etwas von der kommenden neuen Zeit kann man wohl schon in den Miniaturen des Psalteriums der Hamburger Stadtbibliothek (In scrinio 84) sehen. Wichtiger ist hier die Evangelienhandschrift des Trierer Domschatzes[1] (N. 142, A. 124), welche aus dem Vermächtnis des Paderborner Domherrn Christoph von Kesselstadt, also wohl aus Norddeutschland stammt.

Der Schmuck der Handschrift besteht aus einem Bild und einer Zierseite vor jedem Evangelium (vor Matthäus fehlt letztere jetzt): Zwei verschiedene Hände sind daran thätig gewesen, die Bild- und Zierseite zu Lucas sind von anderer Hand als die übrigen. Der Unterschied ist ein sehr bezeichnender, die übrigen Bilder stehen in einem reichen Rahmen und in reich gefassten Gründen, die das Gold nicht völlig vorherrschen lassen; bei der Taufe Christi werden wir durch Purpurgrund mit Goldmusterung lebhaft etwa an die Handschriften Heinrichs des Löwen erinnert, die Zierseiten zeigen Initialen in Gold und Silber auf Farbe; die Lucasbildseite, die Kreuzigung, zeigt dagegen trotz reicher Rahmung ein stärkeres Vorwiegen des Goldgrundes, die Zierseite ist ganz in Farben auf Goldgrund ausgeführt. Dem entspricht denn auch ein Wechsel in Technik, Stil und Colorit. Während der Meister, welcher die Mehrzahl der Bilder ausführte, etwa auf einer Stufe steht mit dem der gleich zu besprechenden Handschrift, d. h. eine eigentümliche Weiterentwickelung der oben charakterisierten Richtung der norddeutschen Malerei des 12. Jahrhunderts darbietet, in der die alte Ruhe und Befangenheit durchbrochen ist, ohne dass ein fertiger neuer Stil vorliegt, stehen die beiden Lucasseiten unserer Gruppe viel näher; in Faltenwurf und einzelnen Typen — man beachte etwa den Johannes der Kreuzigung, den Lucas der Zierseite — ist eine grosse Verwandtschaft unver-

---

[1] Abbildungsproben und Beschreibung der Bilder giebt Beissel in dem angezogenen Aufsatze. Zeitschrift für christliche Kunst 1888. S. 131 ff.

kennbar. Können wir hier beobachten, wie ein Meister aus dem Stil des 12. Jahrhunderts in den des 13. übergeht? Können wir hier die Entstehung des Stils unserer Schule belauschen? Das Material reicht zur Beantwortung der Frage nicht aus, wir wissen nicht, wie weit etwa an anderer Stelle um diese Zeit der Stil schon entwickelt war und den Maler der Lucasevangeliumsbilder der Trierer Handschrift beeinflusste. Dass wir aber hier einen Blick werfen in eine Zeit schneller Entwicklung, lehrt uns der Vergleich einer anderen Handschrift, deren Maler dem der Mehrzahl der Bilder der Trierer Handschrift eng verwandt ist, wenn er nicht selbst auch letztere ausgeführt hat. Es ist die 1194 geschriebene Evangelienhandschrift der Wolfenbütteler Bibliothek (Cod. Helmst. 65).[1] In der Ausstattung der Bildseiten, mit ihren breiten ornamentierten Rändern, in denen Vierecke und Kreise mit Prophetenbildern und dergleichen eingelassen sind, in dem hellen, lichten, viel Gelbbraun aufweisenden Farbenton und der farbigen Fassung, die meist den Goldgrund der Bilder umzieht, werden wir noch lebhaft an die vorhergehende Periode erinnert, aber die Bilder weisen nicht mehr die klare, ruhige schwarze Zeichnung auf. Sie ist dick und schwer und ganz eigentümlich gekräuselt und gezackt. Es ist ein Streben nach neuem, heftigem Ausdruck der Empfindung in die Bilder gekommen, die Mittel der Darstellung sind aber zur Bewältigung des Gewollten keineswegs ausreichend. Vor allem in den Gesichtern bemerken wir einen Zug der Unruhe und Zerfahrenheit, der sie grimassenhaft, verzerrt aussehen lässt. In diesem Sturme, der sich in den Bildern kundgiebt, kündet sich die neue Zeit an. Auch iconographisch treten beachtenswerte Neuerungen auf, die Bilder haben zwar vielfach Berührungspunkte mit unserer Gruppe, aber auch viel Eigenartiges: in der Verkündigung der Engel mit dem schräg abragenden Spruchband, in der Geburt die abgewandt auf dem Polster liegende Maria, der sich umblickende, kauernde Joseph, in der Taufe Johannes heftig in die Höhe schreitend (dabei keine Angabe des Bodens!), bei der Kreuzigung ausser Maria und Johannes vier Gestalten unter dem Kreuz, in der Höllenfahrt trotz der altertümlichen Composition Christus mit denselben kühnen Motiven

---

[1] Eine Abbildungsprobe bei von Heinemann, a. a. O. Bd. I zu S. 48.

wie in I, endlich das Jüngste Gericht ganz eine abendländische Ausgestaltung des byzantinischen Typus.

Hängen die iconographischen Byzantinismen mit dem Stil zusammen? Hat die Einwirkung byzantinischer Vorbilder die Ruhe aufgestört? Bringen eben sie die Annäherung an die Erzeugnisse des 13. Jahrhunderts mit sich? Die Analyse unserer Gruppe lehrte uns den starken Anteil der byzantinischen Elemente an ihrer Eigenart kennen. Wenn wir aber einen so starken Anschluss an byzantinische Kunstweise annehmen, müssen wir einen Augenblick deren Möglichkeit erwägen.

Einen Umschwung in der Art, wie wir ihn vor sich gehen sehen, kann man nicht aus der zufällig vorhandenen Vorbilderauswahl ableiten wollen. Zum mindesten müsste man behaupten, dass eine Zeitströmung zu ihrer Verwertung führte. Wir haben die Thatsache vor uns, dass der Geschmack der Zeit ein lebhaftes Gefallen an byzantinischem Stil fand. Unwillkürlich werden wir daran erinnert, dass diese Wandlung mitten in die Zeit der Kreuzzüge fällt. Der Gedanke liegt überaus nahe, in ihnen die geistige Quelle zu suchen. Dass die Kreuzzüge in dieser Hinsicht ohne Bedeutung geblieben wären, wird niemand behaupten wollen. Jedenfalls brachten sie eine nicht zu unterschätzende Bereicherung des abendländischen Besitzes an Erzeugnissen des Orients mit sich. Man bedenke, welche Fülle von Kunstgegenständen allein durch die Eroberung und Plünderung von Konstantinopel über das Abendland verbreitet wurde. Für bedeutungsvoller möchte ich aber die dauernden Beziehungen halten, welche zwischen Morgen- und Abendland eingeführt wurden. Der Besitz weiter Landstriche im Orient musste die dorthin gekommenen Abendländer in Beziehung mit den einheimischen Künstlern bringen. Wir haben zwei Denkmale der Miniaturmalerei, welche deutlich die Thätigkeit byzantinischer Maler für abendländische Herren kennen lehren, zwei Prachtpsalterien, das eine angeblich einst im Besitz der Königin Melisenda im Britischen Museum (Egerton 1139), das andere in der Riccardiana zu Florenz (Nr. 323). Beide sind Gebetbücher im Charakter abendländischer der Zeit, aber von byzantinischen Malern ausgeführt. Solcher Arbeiten giebt es mehr. Die Beziehungen abendländischer Besteller und auch abendländischer Schreiber zu byzantinischen Malern, die sie voraussetzen, lassen

eine Uebertragung byzantinischer Kunstweise ins Abendland wohl möglich erscheinen. Ihr standen aber auch andere Wege offen, die Ausübung ihres Berufes durch byzantinische Künstler ist wenigstens in Italien im 11. und 12. Jahrhundert durchaus nicht ungewöhnlich. Ich erinnere an ihre Berufung nach Montecasino, ohne ihre Thätigkeit sind die Mosaiken von S. Marco in Venedig, und von Torcello, von Grottaferrata, von Cefalù, Palermo und Monreale undenkbar, und Wandmalereien wie in S. Angelo in Formis und im Baptisterium in Parma sind doch mindestens ganz abhängig von byzantinischen Vorbildern. Von italienischen Miniaturen dieses Charakters will ich ganz schweigen, da Arbeiten, die sich an Güte mit den deutschen der Zeit messen können, sehr selten zu sein scheinen.

Haben wir nun aber einmal den byzantinischen Stil in Italien festgestellt, so ist die weitere Verbreitung über die Alpen leicht zu erklären, wenn wir an die steten Beziehungen zu Rom, und gerade für das Menschenalter, das uns angeht, an die Beziehungen zum Kaiserhause denken, das um eben jene Zeit seinen Sitz oft in Unteritalien und in Sicilien hatte. Doch alle diese Zusammenhänge reichen allein nicht aus, den in Deutschland eintretenden Umschlag zu erklären. Wir müssen voraussetzen, dass dort den bahnbrechenden Meistern der Geschmack an byzantinischer Art gekommen war, und der Anschluss an byzantinische Kunstweise sie in ihrer Entwickelung förderte. Sie gehen nicht im Fremdländischen auf, werden nicht Copisten oder Nachahmer, sondern lernen von Byzanz, das ihnen infolge seines Zusammenhanges mit glänzenden vergangenen Perioden so viel zu bieten vermochte.

Wir müssen uns den Zusammenhang, der einzelnen Schulen mit der byzantinischen Kunst natürlich sehr verschieden denken, je nach der Individualität der Künstler und nach ihren Beziehungen zu Byzanz. Wo ein Maler selbst im Osten oder wenigstens in Italien gewesen war — und ohne solche direkte Beziehungen anzunehmen, wird man nicht auskommen, — konnte der Anschluss an byzantinische Art und Weise viel enger sein, als wo er wieder indirekt vermittelt war. Kehren wir zur norddeutschen Malerei um 1200 zurück, so finden wir den byzantinischen Einfluss sehr verschieden stark vertreten.

Für eine Reihe hierhergehöriger Denkmäler konnten wir

bereits in den früheren Abschnitten den ungemein byzantinisierenden Charakter betonen. Ich nehme zum Ausgangspunkte dieser Betrachtungen das ältere westfälische Tafelbild im Berliner Museum. Von den drei Scenen sind wenigstens zwei — Kreuzigung und Frauen am Grabe — unter Benutzung byzantinischer Compositionen hergestellt, die sonst in Deutschland kaum verwendet wurden. Doch schloss sich der Künstler keineswegs copierend an seine Vorbilder an. Der Stil des Bildes ist ebenfalls byzantinisierend, in dem Sinne, wie wir das oben im Einzelnen ausgeführt haben. Das Bild stammt aus Soest und ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch dort entstanden, es ist eines der Hauptwerke der westfälischen Malerei. Dass dieselbe in hohem Masse byzantinisierend ist, haben Dobbert[1] und andere wiederholt ausgeführt. Das wichtigste Denkmal in dieser Hinsicht sind die Wandmalereien der Kirche Mariae zur Höhe ebenfalls in Soest. Vor nicht allzu langer Zeit entdeckt, harren sie noch der kunsthistorischen Verwertung. Wir betonten mehrfach die byzantinischen Elemente dieser Malereien. Auf sie weist uns schon der Gesamt-Eindruck des Altarraumes, wo an der Decke die Madonna zwischen zwei Heiligen, umgeben von den himmlischen Heerscharen thront. Besonders wertvoll war uns eine Kreuzigung. Wir trafen dort dieselbe grosse, auf der byzantinischen Darstellungsweise beruhende Composition wie auf dem Tafelbilde. Ueber die stilistischen Eigenschaften lässt sich nach der Restauration nicht mehr mit der nötigen Sicherheit urteilen, aus einigen vorher aufgenommenen Photographien ist jedoch zu erkennen, dass auch hier mit den vielen iconographischen Byzantinismen eine grosse Unruhe und Eckigkeit Hand in Hand geht. Der Stilcharakter ist in den Grundzügen derselbe wie in unserer Gruppe. Aehnlich sind denn auch die Wandmalereien der Nicolaikapelle in Soest, auf die ich nur kurz hinweisen will. Wir können der westfälischen Malerei nicht weiter nachgehen, der Schwerpunkt ruht hier auf der Wandmalerei und, ehe die Inventarisation der Kunstdenkmäler nicht abgeschlossen ist, stehen ihrer Bearbeitung zu grosse Hindernisse im Wege.

---

[1] Vgl. namentlich den angezogenen Aufsatz in den Göttingischen gelehrten Anzeigen. 1890. Nr. 22. S. 881—883.

Das für uns Wichtige ist, dass wir in Westfalen um 1200 einen Stil antreffen, der im Grunde dem unserer Miniaturen verwandt ist, nur dass er dort in sehr viel stärkerem Masse mit Byzantinismen versetzt auftritt. Denkmäler der Miniaturmalerei, welche sich mit den Wand- und Tafelgemälden in enge Verbindung bringen liessen, fehlen leider, wenn wir äusserliche Anhaltspunkte suchen. Doch müssen wir uns erinnern, dass wir auf norddeutschem Gebiete einigen Handschriften begegnen, welche in diesem Zusammenhange die Aufmerksamkeit auf sich lenken: ich meine vor allen Dingen das Goslarer Evangelienbuch. Seine Bilder sind so stark byzantinisierend, dass Strzygowski es seiner Zeit für „ein unschätzbares Denkmal der spätesten byzantinischen Kunst" erklärte. Die Handschrift ist in den iconographischen Abschnitten sehr oft herangezogen worden. Ich kann mich Strzygowskis Ansicht nicht anschliessen, sondern halte mit Dobbert an deutschem Ursprunge fest, ohne den hochgradig byzantinisierenden Charakter irgendwie in Abrede stellen zu wollen. Um eine Einzelheit herauszugreifen, erinnere ich an die Taufdarstellung, in der Prachtgewandung der Engel und der Anwesenheit der Bewaffneten waren Züge vorhanden, die mit den Soester Malereien der Kirche Mariae zur Höhe und unseren sächsisch-thüringischen Miniaturen sich zusammenfanden, aber der byzantinischen Kunst ganz fremd zu sein scheinen. Ist es da zu kühn, einen Zusammenhang der verschiedenen Werke unter einander anzunehmen, das Goslarer Evangeliar also für eine norddeutsche Arbeit zu erklären, für die es auf westfälisch-sächsischem Boden an Vergleichsstücken nicht fehlt, wenn es auch der byzantinischen Kunst viel näher stehen mag als sie alle? Die Ansicht gewinnt um so mehr an Wahrscheinlichkeit, wenn wir noch das mehrerwähnte Missale der Halberstädter Domgymnasialbibliothek[1] (Nr. 114) zum Vergleich heranziehen. „Hunc librum conparavit magister Johannes Semeko, major prepositus ecclesie Halberstadensis." Die Eintragung scheint gegen eine Entstehung der Handschrift in Halberstadt selbst zu sprechen, welche aber jedenfalls vor 1245, dem Todesjahre Semeko's, dorthin kam. Uns muss sie wegen ihrer Byzantinismen beschäftigen. Soviel steht

[1] Vgl. G. Schmidt, a. a. O. Osterprogramm 1881, S. 3.

fest: eine byzantinische Arbeit ist sie nicht, das widerlegt schon der feine zackige Bruch der Gewandung, und doch kann ihr ausser dem Goslarer Evangeliar keine Handschrift hinsichtlich der Fülle der Byzantinismen an die Seite gestellt werden.[1] Vielleicht sind beide Arbeiten derselben Hand, ich konnte sie daraufhin nicht mehr vergleichen. Der Gedanke eines Zusammenhanges liegt nur allzu nahe. Wie dem auch sei, wir haben wieder ein aller Wahrscheinlichkeit nach norddeutsches Werk voller Byzantinismen und in dem harten, unruhigen Stil.

Wenn wir in Westfalen den Mittelpunkt der byzantinisierenden Richtung suchen, so dürfen wir nicht vergessen, dass wir die Miniatur-Malerei der Rheinlande dieser Zeit nur sehr wenig kennen. Hier liegen die Verhältnisse überaus unglücklich, so reich uns die Quellen für die rheinische Miniatur-Malerei des 10.-11. Jahrhunderts fliessen, so spärlich für die Folgezeit. Mir sind bis jetzt nur zwei Handschriften bekannt geworden, die in diesem Zusammenhange Beachtung erheischen, die eine ist das für das Kloster des hl. Eliphius und des hl. Martin in Köln gefertigte Evangelistar der Königlichen Bibliothek in Brüssel (Ms. 9222).[2] Die Handschrift in den Hauptbestandteilen dem vorgerückten 13. Jahrhundert angehörig, ist ungewöhnlich stark byzantinisierend in ihren zahlreichen Bildern; der Stil lässt sich aber mit den oben geschilderten Handschriften nicht gut zusammenbringen, die Bilder sind mehr dem Abendländischen zu entwickelt, derb und breit behandelt, mehr rundlich im Faltenwurf. Kurz es fehlt

---

[1] Sehr byzantinisierend ist auch die Christusgestalt einer Bibel in Halberstadt (Nr. 3), G. Schmidt, a. a. O. Osterprogramm 1878. S. 9; die Miniatur wie die Initialen erinnern lebhaft an unsere Gruppe, ohne in den engeren Zusammenhang eingereiht werden zu können. — Sehr viele Byzantinismen, ich erinnere an den Einzug Christi, weist auch das Brandenburger Evangelistar auf, seine Malereien sind das Werk eines sehr individuellen Künstlers wie wir einen solchen als Schöpfer der Gemälde in VI_3 kennen lernten. Nur dass jener auch in allen stilistischen Dingen seiner Phantasie die Zügel schiessen lässt, in denen der andere sich strenger an das Hergebrachte hält.

[2] Eine Abb. bei Labitte, Les mss. et l'art de les orner. Paris 1893. S. 136. — Die Handschrift ist mehrfach irrtümlicher Weise mit Stavelot in Beziehung gebracht worden. so Jules Helbig, Histoire de la peinture au pays de Liège. L. 1873. S. 28 und Jos. Demarteau, A travers l'exposition de l'art ancien au pays de Liège. L. 1881. S. 67. Auch auf den Pausen im Nachlass des Grafen Bastard in der Nationalbibl. in Paris die falsche Herkunftsangabe.

der zierlich-feine Charakter etwa der Goslarer oder Halberstädter Handschrift. Es kann hier das nicht ins Einzelne verfolgt werden, wir haben hier also um 1250 ein für Köln gearbeitetes Denkmal stark byzantinisierenden Stils. Ist es der einzige Ueberrest der Thätigkeit einer rheinischen Schule? oder ist es von Westfalen abhängig zu denken? Für die Frage der Einwirkung auf die Handschriften unserer Gruppe kann diese Arbeit nicht in Frage kommen wegen ihres jüngeren Ursprunges, und doch treffen wir gerade in den Rheinlanden eine zweite für uns sehr wichtige Handschrift. Es ist das Chronicon des Otto Scabinus in Brüssel (Ms. 467),[1] dessen zahlreiche Bilder, meist Kaiserbildnisse und Stammbäume, mit unserer Schule offenbar grösste Verwandtschaft haben. Da finden wir den unruhigen Gewandstil, die netzartigen Lichter, die einfachen Rahmen (allerdings bei farbigem Grunde), die halbdurchgeschnittenen bekrönenden Architekturen wieder, und doch ist Alles ein wenig anders als in der thüringisch-sächsischen Schule. Wie erklären sich diese Zusammenhänge? Die Handschrift ist zweifellos für Aachen gefertigt; Eintragung auf fol. 1ª von der Hand des Schreibers: „Liber sancte Marie in Aquisgrani et cenonicorum ibidem manentium.“ Wir müssen uns bescheiden festzuhalten, dass wir hier um 1250 eine rheinländische, den thüringisch-sächsischen unverkennbar verwandte, in den Rheinlanden aber vereinzelt stehende Bilderhandschrift haben. In Anbetracht der Entstehungszeit können wir es so nur als wahrscheinlich hinstellen, dass hier eine Einwirkung von unserer Gruppe aus vorliegt, über die wir Näheres auszusagen, ausser Stande sind.

Nach alledem können wir mit einiger Bestimmtheit den Mittelpunkt des byzantinischen Einflusses und des stilistischen Umschwunges in Westfalen sehen. Inwieweit letzteres wieder die Verbreitung herbeigeführt hat, ist schwer abzusehen, jedenfalls waren in einigen Eigentümlichkeiten unserer sächsisch-thüringischen Miniaturen möglicherweise, ja wahrscheinlich Einwirkungen von dorther wahrzunehmen, ich erinnere noch an unseren Abrahamtypus, den wir auf dem westfälischen Tafelbilde als Gott Vater

[1] Eine Abb. im Bull. de l'Acad. des sciences et belles-lettres de Bruxelles. B. 1842. IX. 1re partie, zu S. 45.

wiederfanden. Man wende nicht ein, dass das Bild so viel später entstanden sei. Wo das Material so lückenhaft ist, können Trugschlüsse nicht ausbleiben, wenn wir aus Einzelheiten Zusammenhänge erkennen wollen. Wie dem auch sei, sehr viele der Byzantinismen unserer Maler können von der Nachbarschule vermittelt sein. Der bezeichnende Unterschied liegt gerade darin, dass unsere Meister so viel mehr der abendländischen Ueberlieferung treu bleiben. Nur ein so neuerungssüchtiger Maler wie der von VI_3 schliesst sich kühner an byzantinische Vorlagen an, freilich auch er nicht, ohne sie umzugestalten.

Es wäre gewiss verkehrt, wollte man die Unruhe und die Eckigkeit des Stils, den wir in schroffem Gegensatz zur vorhergehenden Periode, aufkommen sahen, nur aus dem byzantinischen Einflusse ableiten. Jedenfalls brauchte der Anschluss an den byzantinischen Stil die künstliche Steigerung der Unruhe und Scharfbrüchigkeit nicht herbeizuführen. Wenn auch der byzantinischen Kunst selbst eine gewisse Neigung dazu innewohnte und namentlich manche späten byzantinischen Tafelbilder sich in diesem Sinne fortentwickeln, so ist meines Erachtens die ähnliche Erscheinung im Abendlande damit keineswegs genügend erklärt. Die Gründe dafür liegen tiefer, es ist eine Geschmacksumwälzung, die nicht nur ganz Deutschland, sondern wenn auch in anderen Formen, andere Länder des Abendlandes durchzieht. Ueberdies steht die Erscheinung nicht vereinzelt da, in den verschiedensten Epochen der Kunstgeschichte, von der Antike bis zur Gotik lassen sich verwandte nachweisen. Es ist gewiss kein Zufall, dass es gerade die Uebergangszeit ist, die Periode der aufkommenden Gotik, in der wir den Stil antreffen. Freilich kann man ihn nur der Zeit nach einen Uebergangsstil nennen, von einem wirklichen Uebergang zur Gotik ist keine Rede, gerade spätere Denkmäler, wie das jüngere Berliner Tafelbild, zeigen den Stil in einer bis zum Unsinnigen gesteigerten Manier. Diese letzte Entwicklung hat unsere Schule nach den erhaltenen Denkmälern zu urteilen nicht mitgemacht, gerade die Malereien der dritten Reihe waren ganz anderer Art.

Es fällt ausserhalb des Bereichs unserer Aufgabe, das weiter zu verfolgen. Ich möchte hier nur noch einigen anderen Spuren nachgehen, die auf Beziehungen zu unserer Schule deuten. Wir

kamen hie und da auf einige hervorragende Prachtpsalterien zu sprechen, die wieder unter sich in einem gewissen Zusammenhange stehen. Von einem Hauptstück dieser Gruppe sind uns leider nur siebzehn ausgeschnittene Miniaturen im Britischen Museum erhalten (Add. 17687. Abb. s. o. S. 163) Bedeutende, vollständige, hierhergehörige Handschriften sind in Bamberg (A. II. 47), München (Clm. 3900), Melk (1833) und Maihingen (Lat. I. 2. 4°. 23. 24). Bezüge waren in der Ausstattung dieser Handschriften im Allgemeinen, wie im Einzelnen, namentlich in den Kalendaren vorhanden, desgleichen auch in iconographischer und stilistischer Hinsicht. Welche von beiden Gruppen dabei die gebende, welche die empfangende gewesen, ist nicht immer zu entscheiden, doch scheint unsere die ältere, die andere jünger, ihre hervorragendsten Erzeugnisse können zum Teil erst gegen Mitte des Jahrhunderts entstanden sein. Der Stil ist durchweg der eckig-unruhige des 13. Jahrhunderts, nur in anderer Ausgestaltung als etwa in Thüringen-Sachsen. In der Bamberger Handschrift haben wir ein sehr deutliches Beispiel für den Uebergang, die Mehrzahl der Bilder der Handschrift sind zwar recht byzantinisierend — man erinnere sich an Strzygowski's Urteils über das Taufbild — und entbehren einer gewissen Unruhe nicht, aber sie kleidet sich in weichlichrundliche Formen. Die entsprechenden Initialen sind in Gold auf Farbe gemalt, die zugehörigen Monatsbilder nur in lavierter Federzeichnung ausgeführt. Es bedarf keines Hinweises, wie grundverschieden dies Alles von der Gewöhnung unserer Maler ist. In dieser Handschrift sind nun das letzte Bild, das Jüngste Gericht, und die Initialen der drei wichtigsten Psalmen (1, 51, 101) von einer anderen Hand ausgeführt. In diesen Darstellungen tritt der eckig-spitzige Faltenwurf auf, die Initialen sind in farbigen Rankenzügen auf Goldgrund gegeben. Man möchte zunächst denken, etwa ein thüringischer Maler habe den Bildschmuck vollendet, doch dem widerspricht der Stil im Einzelnen, dem widerspricht der ornamentierte Bildrand, die Anordnung historischer Compositionen in den Initialen auf dem Rankengrunde, wo in unserer Gruppe doch so peinliche Scheidung eingehalten wurde. Kurzum die Handschrift führt uns den Umschwung der Stilrichtung einer anderen Schule, oder doch mindestens das in einem nicht allzugrossen Zwischenraume erfolgte Arbeiten zweier, ver-

schiedenen Entwicklungsphasen angehöriger Meister, an einer Handschrift vor Augen.

Janitschek vermutete die Entstehung der Handschrift in Bamberg, er mag damit nicht Unrecht haben, jedenfalls ist eine Reihe jener feinen, überaus eleganten Psalterien in den Gegenden festzulegen, die etwa von den drei geistlichen Mittelpunkten Würzburg, Bamberg und Eichstätt beeinflusst wurden. Wie wenig man von einem Stück aus auf andere schliessen darf, belehrt ein Hinweis auf die enge Verwandtschaft der Magdeburger Handschrift mit unserer Gruppe und die aller Wahrscheinlichkeit nach weit getrennte Entstehung. Ich hoffe später auf diese „fränkische" Malerschule zurückkommen zu können. In diesem Zusammenhange interessiert uns nur die beobachtete Stilwandlung, wieder viele Byzantinismen und wieder der eckig-harte Stil, doch lehrt uns gerade die Bamberger Handschrift, wie wenig das eine mit dem andern verbunden sein muss. Das Charakteristische ist aber auch für diese Schule die Vereinigung beider Eigentümlichkeiten, nur dass in ihr anscheinend wieder fremde, diesmal sehr starke Einflüsse die Entwicklung durchbrechen. Der Clm 3900 hat uns schon wiederholt beschäftigt. In ihm der erste Initialbildercyclus in Deutschland im Anschluss an das französische Schema, in ihm zum ersten Male in voller Entfaltung die zierlich-eleganten, halb scherzhaften Fabelwesen, in der eng verwandten Melker Handschrift ein von französischer Kunst beeinflusster Monatsbildercyclus. Bedenken wir dazu die technische Behandlung der Münchener Handschrift. Es kann kein Zweifel obwalten, dass hier französischer Einfluss von Grund aus umgestaltend gewirkt hat. Ich erinnerte schon oben daran, wie gerade in technischer Hinsicht Anklänge an die kommende Gotik vorhanden seien. Von einem stilistischen Uebergang dürfen wir nicht sprechen. Am allerwenigsten, wenn wir die Weiterentwicklung bedenken. Die Melker Handschrift, aufs engste mit der Münchener verwandt, unterscheidet sich schon dadurch, dass sie den eckigen Stil unsinnig verschärft, so legt sich der Mantel Mariae in regelmässigen Zickzackfalten um's Gesicht! Eine andere, späte, hier zu nennende Handschrift, das Psalterium der Nürnberger Stadtbibliothek (Solger 4°. 2) bringt dagegen den rundlichen Stil der Verfallarbeiten wie etwa X oder XI unserer Gruppe.

Und dasselbe sehen wir allenthalben, kein Uebergang zur Gotik: Verfall oder Manier. An vielen verschiedenen Orten treffen wir Denkmäler, die nur am Schluss dieser Periode entstanden sein können, oft in Einzelheiten bereits die Herrschaft des gotischen Stils verraten, aber selbst in dem wüstest spitzigen Stile ausgeführt sind: so das jüngere westfälische Tafelbild in Berlin, das Tafelbild der thronenden Madonna in Florenz, das prächtige Evangeliar der Aschaffenburger Bibliothek (Nr. 3)[1], die Wandgemälde im Nonnenchore des Doms in Gurk in Kärnten.

Damit ist eine stilistische Entwicklung, deren Aufkommen wir beobachteten, von der wir frühe und glänzende Denkmäler in unserer Gruppe kennen lernten, zum Abschlusse gekommen. Eine Steigerung war nicht mehr möglich. Die Unruhe, Gespreiztheit, Eckigkeit hatten den Höhepunkt erreicht. Vergeblich, qualvoll scheint das Mühen der Künstler in diesen Werken. Es ist der Todeskampf des romanischen Stils. Nicht dass die Ziele plötzlich andere geworden seien, es bleibt das Streben nach Innigkeit, Zierlichkeit, Eleganz, doch die Mittel des Ausdrucks wechseln. Der neue gotische Stil, der inzwischen ausserhalb Deutschlands zur vollen Entfaltung gekommen war, bietet den stärksten Gegensatz zu dieser Stilphase.

Nachtrag.

Die nachstehend beschriebene und charakterisierte Handschrift wurde mir erst bekannt, als die vorliegende Abhandlung im Druck grösseren Teils vollendet war. Es erschien daher geraten, Alles, was über sie zu sagen nötig ist, in einem Nachtrag zusammenzufassen. Irgend welche Aenderungen der vorstehenden Ergebnisse bedingt die neugefundene Handschrift nicht, doch dient sie zur Abrundung und grösseren Sicherung mancher Abschnitte.

[1] Abb. bei v. Hefner-Alteneck, a. a. O. 2. Aufl. I, Tf. 69, A.-C., Janitschek, a. a. O. 142.

XVI.

London. Brit. Mus. Add. 18144. Psalterium. Pgm. 168 fol. (unvollständig). Etwa 17,8×24,8 cm. Roter lederbezogener Holzband.

Fol. 2ᵇ—8ᵃ Kalendarium mit Apostelgestalten, Tierkreis- und Monatsbildern, fol. 7 leeres Pgmbl. an Stelle der fehlenden Monate Oktober und November. — Fol. 8ᵇ gs. Verkündigung. — Fol. 9ᵃ gs. Geburt. — Fol. 10 leeres Pgmblatt an Stelle einer ausgerissenen Seite. — Fol. 11ᵃ gs. Taufe. — Fol. 12ᵇ gs. Einzug. — Fol. 13ᵃ gs. Abendmahl. — Fol. 14ᵇ gs. Kreuzigung. — Fol. 15ᵃ gs. Maiestas domini. — Fol. 16 leeres Pgmblatt an Stelle des ausgerissenen Psalteranfangs. — Fol. 17 beginnt ditati sunt inania Ps. II v. t. — Fol. 19 leeres Pgmblatt, Lücke zwischen Ps. V v. 5 Neque habitabit iux und Ps. VI v. 6 quis confitebitur tibi. — Fol. 33 leeres Pgmbl. — Fol. 40ᵃ leer, 40ᵇ gs. Versuchung. — Fol. 41ᵃ D Ps. 26. — Fol. 54ᵃ D Ps. 38. — Fol. 64 leeres Pgmbl. an Stelle der fehlenden Verse 1 bis 21 quod ero des Ps. 49. — Fol. 66ᵃ Q Ps. 51. — Fol. 67ᵃ leer, 67ᵇ gs. Auferstehung. — Fol. 68ᵃ. D Ps. 52. — Fol. 74 leeres Pgmblatt. — Fol. 78 dgl. — Fol. 83ᵃ leer, 83ᵇ Pfingstbild mit Initiale S (Ps. 68) und Zierschrift zur Bildseite verbunden. — Fol. 94 leeres Pgmbl. für die fehlenden Verse: 12 ab in campo bis 53 gregem in des 77. Psalms. — Fol. 96 leeres Pgmbl. — Fol. 99ᵃ leer, 99ᵇ gs. Himmelfahrt. — Fol. 100ᵃ E. Ps. 80. — Fol. 102 leeres Pgmbl. für die fehlenden Verse Ps. 82 v. 18 (pe)reant bis Ps. 87, v. 9 notos meos. — Fol. 111 leeres Pgmbl. für die fehlenden Verse: Ps. 96 v. 13 venit bis 99, v. 5 generationem et. — Fol. 112ᵇ D. Ps. 101. — Fol. 119 leeres Pgmblatt für die fehlenden Verse: Ps. 105 v. 8 (notam bis Ps. 106 v. 3: a solis. — Fol. 123ᵇ D. Ps. 109. — Fol. 137 leeres Pgmbl. für die fehlenden Verse. Ps. 118 Tau v. 2. — Ps. 120 einschl. — Fol. 154 ff. Cantica. — Fol. 164ᵇ ff. Fides. — Fol. 166ᵇ ff. Litanei, unvollständig.

Provenienz: „Purchased of Messrs. Boone. 11. May. 1850." — In Kalender Festtag (rot) „Mauricii et sociorum eius" a. d. X. K. Oct., in der Litanei ist Godehard angerufen. — Im Vorderdeckel Fragment einer Urkunde des 14. Jahrhunderts, die auf Hildesheim

weist, ausgefertigt von . . . Malerten clericus Hildens. dioc. publicus Imperiali auctoritate Notarius . . . . In der Urkunde ist genannt „venerabilis vir Wedekindus de monte ecclesiae“ u a.

Litteratur: Erwähnt bei de Gray Birch und Jenner, Early drawings and illuminations .... in the British Museum, passim.

Abbildungen: —

Die Ausstattung der Handschrift entspricht der übrigen der Schule angehörigen. Der Kalender bietet uns eine neue Abart des für die Schule bezeichnenden Schemas, eine goldene von roten Linien begleitete Leiste umzieht die Seite, oben in zwei halbkreisförmigen Ausbiegungen dem goldenen Kl und dem Tierkreisbilde, beide auf farbigem Grunde, Raum schaffend. Durch eine schmale farbige Leiste getrennt, erhebt sich darüber eine lange Architektur mit einfachem Dach wie im Kalender in III[a], auf einigen Seiten mit der charakteristischen gespaltenen Hausansicht. Rechts vom Schriftfelde eine schmale Spalte mit Goldgrund, zum grössten Teile einem Apostel eingeräumt, unter dem, durch eine farbige Leiste getrennt, das Monatsbild Platz findet.

Die Ausstattung des Psalters scheint in eigentümlicher Weise von der Absicht das Pergament möglichst auszunutzen, abhängig zu sein. Alle Bilder stehen auf unbeschriebenen Seiten, sie werden aber im Texte nur da angebracht, wo, ohne mehr Pergament als für einige Schriftzeilen leer zu lassen, sich eine Rectoseite mit einer Initiale der Zehnteilung beginnen liess. Infolgedessen stehen Vollbilder — abgesehen von Ps. 1 — nur vor Psalm 26, 52, 68 (hier mit der Initiale vereinigt), 80. Die Formen der Bilder entsprechen der S. 32 ff. gegebenen Beschreibung, sie stehen in Rahmen, deren anstossende Seiten verschieden gefärbt sind. Eine Eigentümlichkeit ist die Einschiebung eines zweiten Farbenstreifens in den Goldgrund bei Versuchung und Auferstehung.

Die Bildverteilung ist, wie gesagt, von den Zufälligkeiten der Schriftverteilung abhängig, eine Beziehung zum Psalterinhalt ist nicht abzusehen. Die Psalmen der Zehnteilung scheinen gleichwertig behandelt zu sein, auch ihre Grösse richtet sich ganz nach der zur Verfügung stehenden Fläche. Ist diese klein, so wird die farbige Rahmung der Initiale unterdrückt, so bei Ps. 38 und Ps. 109.

Die Malereien der Handschrift gehören nicht zu den besten

der Schule, obwohl sie ausgeprägt ihren Charakter zeigen. Sie sind etwa mit denen in IV zu vergleichen, nur viel geringer; wichtig ist, dass die Handschrift durch die Eigentümlichkeit der Kalenderausstattung ein Mittelglied zwischen III[a] und IV bietet. Jedenfalls ist sie der ersten Reihe zuzuzählen.

In technischer Hinsicht entfernt sich die Handschrift etwas von der ersten Reihe, entsprechend dem weniger guten Charakter der Ausführung ist die Technik eine minder umständliche, in den für die Mäntel und seltener für die Gewänder gebräuchlichen dunklen Tönen verschwindet die farbige Modellierung fast und macht schwarzer Zeichnung Platz, während die hellen Untergewänder nach wie vor die farbige Schattierung behalten. Eine Eigentümlichkeit sind grüne Schatten im blauen Gewande Mariae bei der Geburt. Der Fleischton ist ein rötlich-brauner, in grösseren Flächen mit braun modellierter. Rot tritt ausser an Wangen und Mund auch regelmässig als Strich an die Nase. Die Haare werden schwarz auf den farbigen Ton gezeichnet, der zwischen hellem Blond und dunklem Grau sich bewegt, Greise haben blaugraues Haar, zuweilen mit weissen Strichen darin.

Der Bilderschatz. A. Die Tierkreisbilder. Der Wassermann ist eine Dreiviertelgestalt mit blauem Schurz, eine Urne ausgiessend. — Die Fische sind grünbraun, ohne den verbindenden Faden. — Der bräunliche Widder, der rötliche Stier blicken sich um. — Die bekleideten Zwillinge (Brustbilder) umarmen sich und schmiegen Wange an Wange. — Der Krebs ist rot. — Der Löwe gelbbraun. — Die Jungfrau (Brustbild) erhebt in jeder Hand eine Blume. — Eine Hand hält die Wage. — Der Steinbock ist schwarzbraun.

Die Monatsbilder:

I. Ein bärtiger Mann mit Kapuzenmantel und Fell wärmt sitzend und trinkend seine rechte Hand und sein nacktes linkes Bein an einem aus Scheiten lodernden Feuer, die Kanne steht neben ihm.

II. Ein junger Bauer holt mit der Axt weit aus, um einen grünen Baum zu fällen.

III. Er verbindet einen kahlen Baum.

IV. Er gräbt den Boden um, mit dem rechten Fuss dem Spaten Nachdruck gebend.

V. Er schiebt den Pflug.

VI. Er mäht mit der Sense das Heu.

VII. Er häuft es mit dem Rechen zusammen.

VIII. Er drischt die Getreidegarben.

IX. Er schneidet Trauben vom Weinstock in einen Korb.

XII. Er holt mit der Kehrseite der Axt aus, um zwei Schweine zu schlachten.

Der Cyclus bietet ausser der Einfügung eines zweiten Bildes für die Heuernte nichts Neues, er steht der Bilderfolge in I am nächsten. hat aber seine Eigenheiten, die ihn jedoch nicht aus dem Kreise unserer Handschriften erster Reihe herausheben.

B. Neutestamentliche Scenen. Die Verkündigung: In einem Gebäude sehen wir den Engel von links heranschreiten, die Rechte ist mit dem Redegestus erhoben, die Linke senkt das Spruchband Ave Maria gr(atia). Maria steht rechts, das Haupt geneigt, die Rechte flach vor der Brust, die Linke herabhängend. Beide stehen auf Erdschollen.

Die Darstellung stimmt fast genau mit der in IV überein.

Die Geburt: Maria liegt auf dem (streifenlosen) Polster, wie in IV, doch ist das Haupt nicht so stark abgewandt, und blickt sie auf Joseph oder das Kind. Joseph ist ganz ähnlich wie in V, doch greift die Rechte an den Hals. Das Kind in der Krippe ist ganz ähnlich wie in dem Bilde in IV, nur höher angebracht, in dem freibleibenden Raume unter der bekrönenden Architektur die Köpfe von Ochs und Esel.

Die Darstellung ist eine freie Wiederholung der in IV, nur dass die Eigentümlichkeiten der letzteren abgeschwächt erscheinen wie die Haltung Mariae, oder wegbleiben, wie die eigentümliche Anbringung der Engel, des Ochsen und des Esels in IV.

Die Taufe Christi (Abb. 110): Zwischen bunten Felsen steigt der Wasserberg bis zum Leib des bärtigen Christus auf, der, von vorn gesehen, die Rechte segnend vor die Brust, die Linke vor die Scham hält. Aus Wolken über ihm die Taube und Strahlen. Links auf dem Felsen der Täufer in langem Gewand und Fell, die Rechte bis über Christi Haupt, die Linke abwärts ausgestreckt. Ihm gegenüber zwei Engel, der vorderste in braunen Schuhen, weissblauem Gewand, rotem Mantel. Ein weissgelbes Tuch fällt über seine rechte Schulter hinab und verdeckt beide

Hände. Er ist geflügelt. Der zweite Engel hat schwarze Schuhe, ein weissgrünes Gewand und einen blauen Mantel.

Die Darstellung entspricht in der Hauptsache der in IV, nur dass die Anordnung umgekehrt ist. Wichtig ist die Abänderung der Engelstracht, denen trotz Beibehaltung der Zweizahl, der Schuhe und des Tuches über den Händen der Eindruck der Prachtengel der besten Handschriften genommen ist. Wir machen also wieder die Beobachtung, dass die geringere Handschrift die ungewöhnlichen Charakteristica der guten aufgiebt.

Die Versuchung: Christus sitzt rechts auf einer Bergkuppe, sich mit den Worten „Vade Sathanas non temptabis dominum deum“ (Spruchband in seiner Linken) zum Teufel umwendend, der mit einem Korb in der Rechten links unten steht und auf einen Haufen Steine weist.

Die Darstellung ist ohne Aehnlichkeit mit dem Bilde in V.

Der Einzug: Christus reitet auf dem Esel, die Rechte segnend erhebend von links auf hohen Felsen heran; er ist in kleinem Massstabe dargestellt und noch halb vom Bildrande verdeckt; über ihm drei Apostelköpfe. In der Mitte eine Palme, aus deren Krone ein Knabe einen Zweig hinabwirft. Rechts ein hoher Thorturm, aus dem ein Greis mit bunter Mütze auf dem Haupt, die Hände ausstreckend, vorkommt.

Das Bild ist nur in der Einfügung der Felslandschaft eigentümlich, in Sonderheit, da die letztere das Missverhältniss der Grösse Christi herbeiführte.

Das Abendmahl (Abb. 111): Unter Architektur ein kreisrunder Tisch darauf ein Kelch und Brode, mitten dahinter sitzt Christus, an dessen Brust Johannes schläft. Ringsum weitere elf Apostel, vorn ist einer vom Rücken gesehen. Judas steht auf dem Tisch, beide Hände vorstreckend, um den Bissen in Empfang zu nehmen, den ihm Christus reicht.

Das merkwürdige Abendmahlsbild in IV bekommt in diesem ein Seitenstück. Die Bilder sind in Einzelheiten verschieden, in der Auffassung aufs engste verwandt. Die Schwierigkeiten, welche bei der Lösung der Aufgabe schon in IV zu Tage getretenen waren, zeigen sich hier noch deutlicher, Judas ist kurzweg auf den Tisch gestellt worden, um ihn mit Christus in engere Beziehung zu setzen.

Eigentümlicher Weise bin ich heute in der Lage noch eine dritte Darstellung des Abendmahls in derselben Auffassung beizubringen. Sie befindet sich in einer Bildfolge italienischen Ursprungs, wohl vom Ende des 13. Jahrhunderts, im Britischen Museum (Add. Ms. 34309). Um einen etwa kreisförmigen Tisch sitzen oder lagern Christus (mitten hinter der Tafel) und die zwölf Apostel, in einer Schüssel in der Mitte liegt das Osterlamm, das Judas sich von rechts vorbeugend ergreift. Die Jünger sitzen nach dem Hintergrunde zu gedrängter als vorn, doch ist einer fast in der Mitte lagernd angebracht. Im Hintergrunde Architektur, auf hohen Untersätzen stehen zwei Leuchter. Das Bild ist wie die übrigen der Handschrift stilistisch stark byzantinisierend, zur Erklärung des starken byzantinischen Einflusses mag die Inschrift auf Fol. I^b beitragen, die leider nur noch teilweise lesbar ist: „Iste picture sunt fratris Petri de Sclavania de Forli (?) de ordine minorum precio XXII lib Torn". Die beiden im Catalogue of the additions to the manuscripts in the British Museum 1888-93 (S. 292). Petri und Forli gelesene Worte sind sehr zweifelhaft. Immerhin scheint aus der Inschrift zu erhellen, dass die Malereien von einem aus „Sclavania" stammenden Maler herrühren. Es liesse sich darum für die Abendmahlscomposition, wie für so viele andere dieses Malers an byzantinischen Ursprung denken, doch fehlt mir jedes zum Vergleich geeignete Bild dort.

Die Kreuzigung: Auf grünem Erdboden steht das rote Kreuz, an dem mit geneigtem Haupt der verschiedene Christus hängt. Er ist mit vier Nägeln angenagelt, mit dem Schurz bekleidet. Der Körper — mit der Seitenwunde — ladet ein wenig nach seiner rechten Seite aus. Links unter dem Kreuze steht Maria, die Hände vor der Brust zusammenlegend, rechts Johannes, die Rechte auf ein Buch legend, das die Linke hält, beide neigen schmerzvoll das Haupt.

Die Auferstehung: Christus — mit Gewand und Mantel bekleidet, die Rechte segnend erhoben, die Fahne in der Linken — setzt das rechte Bein über den Sargrand, der Deckel ist schräg angelehnt. Im Vordergrund schlafen zwei ganz gepanzerte Krieger.

Die Ausgiessung des heiligen Geistes: Unter Architektur sitzt Maria — die Rechte flach vor der Brust, die Linke im Schoss — zwischen Petrus (mit dem Schlüssel in der

Rechten) und Paulus (die Rechte wie Maria) oder einem paulusähnlichen Apostel. Vier weitere Apostelköpfe werden zwischen den Gestalten im Vordergrunde, sechs weitere noch über ihnen sichtbar. Oben kommt die Taube zum Vorschein, von ihr gehen Strahlen aus.

Die Himmelfahrt: Christus, die Rechte segnend vor der Brust in der Linken die Kreuzfahne schwebt über einem Felsblock. Ueber und um ihn Wolken. Links, bezw. rechts vorn die Halbfiguren Mariae und Petri, über denen vier, bezw. drei Apostel sichtbar werden.

Die Maiestas Domini: Auf dem Bogen in der Mandorla thront Christus, die Rechte segnend erhoben, die Linke mit dem Buch auf dem Knie. In den vier Bild-Ecken die vier Evangelistensymbole mit Spruchbändern mit dem Namen des Evangelisten.

Keine der Darstellungen fällt aus dem iconographischen Kreise unserer Gruppe heraus, doch sind namentlich die zuletzt beschriebenen Scenen sehr einfach gehalten ohne besonders charakteristische Züge, eine Neigung, solche zu verwischen, bemerkten wir schon bei Geburt und Taufe, wo ein sehr bezeichnender Typus abgeschwächt gegeben wurde. Unverkennbar ist der Anschluss an die Richtung der Handschrift IV, namentlich Geburt und Abendmahl sind unanfechtbare Zeugnisse dafür.

Die Initialornamentik bietet nichts Ungewöhnliches, die Unterdrückung der Rahmen einiger Initialen ist schon bemerkt. Bemerkenswert ist, dass die Füllung des D (Ps. 38) ausnahmsweise nur aus einem grossen Blatt besteht. Der Charakter der Initialen erinnert wohl am meisten an IV. Die gewöhnlichen Psalm-Initialen sind golden mit blau und rot gezeichnetem, gelb schattiertem Blattwerk.

Zur stilistischen Charakteristik der Malereien mag der Hinweis genügen, dass sie IV im Stil etwa ebenso nahe stehen wie in der Iconographie. Die Eigentümlichkeiten sind abgeschwächt, die bezeichnenden Typen verwischt, so bei Christus, Maria, den Aposteln. Die Gewandbehandlung ist noch recht hart und eckig, jedenfalls durchaus nicht rundlich wie in den späten Verfallsarbeiten der Schule.

Druckfehler.

Seite	10	Zeile	17	von oben: p. 22. Trauer — lies: p. 24 Frauen.
«	15	«	7	von unten: fol. 29^{a} lies fol. 29^{b}
«	17	«	9	von oben: fol. 9^{a} lies: fol. 9^{b}
«	19	«	15	von unten lies: fol. 132^{a} D. (Ps. 101) mit Steinigung Stephani.
«	23	«	10	von unten lies: fol. 54^{a} gs. Kreuztragung. — fol. 67^{b} gs. Kreuzigung.
«	81	«	14	von unten: statt euspide lies cuspide
		«	13	von unten: statt et lies est.
«	97	«	4	von unten: statt Evang. lies Missale.
«	98	«	12	von oben: statt und fol. 278; lies und fol. 278^{b};
«	105	«	11	von unten: statt 17403 lies 17401.
		«	9	von unten: statt 15905 lies 15903.
«	135	«	2	von oben: statt 56, 622 lies 56, 632.
«	136	«	5	von unten: statt Rossnos lies Rossano.
«	153	«	4	von unten: statt 17403 lies 17401.
«	160	«	1	von unten: statt 1 Dx lies 1. D. X.
«	161	«	19	von unten: statt Titus DXXVII lies Titus D. XXVII.
«	168	«	6	von oben: statt XI lies X.
«	197	«	4	von unten: statt 17401 lies 17404.
«	201	«	16	von unten: statt XV_4 lies XV_5.
«	202	«	9	von unten: statt 17403 lies 17401.
«	269	«	14	von unten: statt icrino lies scrinio.
«	286	«	9	von unten: lies III (Himmelfahrt).

Zusatz zu S. 347, Anm. 2. Weitere Abbildungen bei P. Lacroix und F. Seré, Le moyen âge et la renaissance II. Paris 1849. Tafel B: Unglaube Thomae. Tfl. K: Verkündigung. Tfl. L: Abendmahl. Letzteres Bild von anderer Hand als die übrigen der Handschrift.

Zusatz zu S. 348. Anm. 1. Eine Abb., König Philipp, bei Lacroix und Seré, a. a. O. II, Tafel N.

I. Alphabetisches Ortsverzeichnis der Denkmäler.

A. Denkmäler ausschliesslich Handschriften.

B. Handschriften.

2. Alphabetisches Verzeichnis der Darstellungs-Gegenstände.[1]

[1] Die fett gedruckten Zahlen weisen auf die ausführlichen Besprechungen der betr. Darstellungen.

3. Namen- und Sachregister.

4. Verzeichnis der Abbildungen.[1]

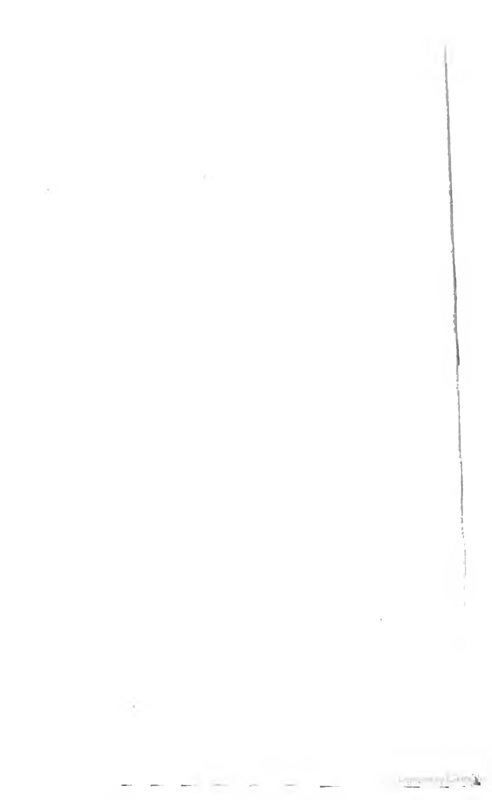
[1] Ein nach Scenen geordnetes Verzeichnis der Abb. im alphabet. Verzeichnis der Darstellungsgegenstände.

Tafel	Nr.	
14—32.		**Handschrift II. Cividale, Museum. Gebetbuch der hl. Elisabeth.**
14.	26.	Einband, Vorderseite.
15.	27.	Einband, Rückseite.
16—18,	28—39	Kalenderseiten.
	28.	Steinigung Stephani. — Martyrium des hl. Sebastian. S. 2.
	29.	Mart. d. hl. Agatha. — Schlüsselübergabe an Petrus. S. 3.
	30.	Kreuztragung. — Kreuzigung. S. 4.
	31.	Christus als Gärtner. — Unglaube des Thomas. S. 5.
17.	32.	Philippus, Jacobus minor und Walpurgis — Martyrium des Johannes Evang. S. 6.
	33.	Kreuzigung Petri. Enthauptung Pauli. S. 7.
	34.	Die hl. Margaretha überwindet den Drachen. — Enthauptung Jacobi. S. 8.
	35.	Mart. des hl. Laurentius. — Schindung Bartholomaei. S. 9.
18.	36.	Einzug des Kaisers Heraclius. — Erzengel Michael den Drachen tötend. S. 10.
	37.	Mart. des hl. Dionysius. — Tod des hl. Severus. S. 11.
	38.	Der hl. Martin seinen Mantel teilend. — Kreuzigung Andreae. S. 12.
	39.	Der hl. Nicolaus und die drei auferweckten Jünglinge. — Geburt Christi. S. 13.
19.	40.	Evangelist. Verkündigung Mariae. Geburt und Verkündigung an die Hirten. S. 16.
	41.	Anbetung der Könige. Taufe Christi S. 17.
	42.	Frauen am Grabe. Höllenfahrt. S. 24.
	43.	Himmelfahrt. Ausgiessung des hl. Geistes. S. 25.
20.	44.	Einzug Christi. Abendmahl. S. 20.
21.	45.	Kreuzabnahme. Grablegung. S. 21.
22.	46.	Initiale B. S. 28.
23.	47.	Thronende Madonna. S. 116.
24.	48.	D. (Ps. 26) mit Blindenheilung. S. 67.
	49.	D. (Ps. 38) Hiob, sein Weib und seine Freunde. S. 91.
	50.	Q. (Ps. 51) S. 117.
	51.	S. (Ps. 68) Erscheinung Christi am See Tiberias S. 143.
25.	52.	E (Ps 80) Aussendung und Beraubung Josephs. S. 173.
	53.	Christus und die grosse Sünderin. Zöllner und Pharisäer. S. 204.
	54.	Krönung und Tod Mariae. S. 232.
	55.	Juden leihen Geld von den Aegyptern. Untergang Pharaos. S. 238.
26.	56.	Arbeitende Juden. Aegyptische Plagen. Initial I (Ps. 113). S. 239.
	57.	David und Musikanten. S. 295.
	58.	Drei Männer im Feuerofen. S. 313.
	59.	Taufe des hl. Augustinus. S. 315.

Tafel	Nr.	
27.	60.	Maria und Martha vor Christus. Auferweckung des Lazarus. S. 262.
28.	61.	Gefangene Juden vor Nebucadnezar. Trauernde Juden in Babylon. S. 276.
29.	62.	Jüngstes Gericht. S 318.
	63.	Disputation des hl. Silvester. S. 327.
	64.	Darbringung im Tempel. S. 342.
	65.	Contemplativa vita Activa vita. Papst Gregor und Petrus. S. 343.
30.	66.	Dreieinigkeit mit dem knieenden Landgrafenpaar. S. 332.
31.	67—70.	Seiten der Litanei mit auf den Text bez. Darstellungen. S. 333. 334. 337. 338.
32.	71.	Anbetung des Lammes Gottes durch das Landgrafenpaar u. A. S. 339.
33—34.		**Handschrift III. Wolfenbüttel. Cod. Helmst. 568 (521).**
33.	72.	Stammbaum Christi. fol. 6 b.
	73.	Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten. fol. 7 a.
	74.	Kreuzigung und typologische Scenen. fol. 8 b.
	75.	Das Paradies. fol. 9 a.
34.	76.	Kalenderseite. fol. 4 b.
	77.	Taufe Christi. fol. 29 b.
34—38.		**Handschrift IV. Hamburg. Stadtbibl. In scrinio 85.**
	78.	Verkündigung. fol. 7 b.
	79.	Darbringung im Tempel. fol. 9 b.
35.	80.	Geburt Christi. fol. 8 a.
36.	81.	Thronende Madonna und anbetende Könige. fol. 10 a.
37.	82.	Hochzeit zu Kana. fol. 11 b.
	83.	Taufe Christi. fol. 12 a.
	84.	Abendmahl. fol. 12 b.
	85.	Grablegung. fol. 13 b.
38.	86.	Himmelfahrt. fol. 14 b.
	87.	Kreuzigung fol. 15 a.
	88.	Initiale B (Ps. 1). fol. 15 b.
	89.	Initiale D. (Ps. 101). fol. 105 b.
39—42.		**Handschriften VI. Donaueschingen, Fürstl. Bibl. Nr. 309.**
39.	90.	VI_1 Apostel. fol. 21 b.
40.	91	VI_1. Christophorus. fol. 10 b.
	92.	Apostel. fol. 29 b.
	93.	Brustbild Mariae. fol. 33 b.
	94.	Brustbild Christi. fol. 34 a.
41.	95.	Initiale Q. (Ps. 51). Hl. Georg. fol. 92 b.
	96.	VI_2. Kreuzigung. fol. 45 a.
	97.	VI_3. Auferstehung Christi. Höllenfahrt. fol. 40 b.
	98.	Himmelfahrt. Ausgiessung des hl. Geistes. fol. 41 a.
42.	99.	VI_7. Geburt Christi. fol. 47 b.
43.		**Handschrift VII. Berlin. Kupferstichkab. Hamilton-Erwerbung. 545.**
	100.	Kalenderseite. fol. 7 b.
	101.	Darbringung. fol. 27 b.
	102.	Höllenfahrt. fol. 76 b.
43—44.		**Handschrift VIII. Wolfenbüttel. Cod. Helmst. 562 (515).**
43.	103.	Kalenderseite. fol. 2 a.
44.	104.	Vertreibung aus dem Paradiese. fol. 8 b.

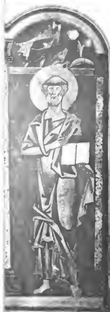


Inhaltsverzeichnis.



III.





o

2

IX.



XII.



In natiuitatē tuā l.
Per baptismū &
ieiuniū tuū l.
Per mortem & se
pulturā tuā l.
Per resurrectionē
& ascensionē t. l.
Per aduentum
sp̄s sc̄i para
cliti libera n. d.
In hora mor
tis l. nos d.
In die iudicii
libera nos d̄.

Peccatores te ro
gam̄ audi nos.
Ut cunctum po
pulū xp̄i am
p̄cioso sangui
ne tuo redep
tū conserua
re digneris te
rogamus au
di n o s.
Ut fructus ter
re dare & con
seruare dign̄
te roḡ. a. n.



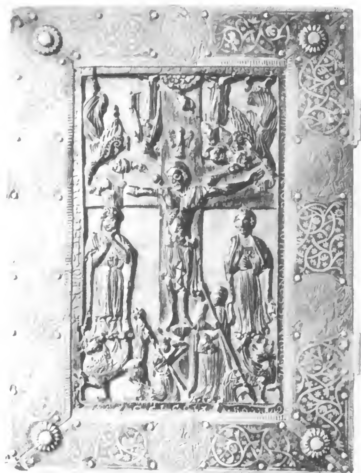
ta nr̄a ... respi
ce ad d. preca
tionē genitri
cis tue sancte
marie & p ei⁹
sancta merita
& p intercessi
onem omniū
scōr tuor ad
iuua nos sic
uindices neces
... ...
cum deo
... & spū

sancto uiuis
& regnas deus
p omnia sc̄la
seculor. amen
Ineffabilem
miām tuam
nobis dñe cle
mentr ostende
ut simul nos &
a peccatis exu
as & a penis q̄s
p eis mere
mur eripias. p.
Benedicam̄ d̄.

22

24

XIV.







37

39

XXI.



mihi quõ sequebar bonitatem. Non derelinquas me dñe deus m̃s ne discesse-
ris a me. Intende in adiutoriũ meum
domine salutis mee.



XXXVIII · CVSTODIAM ·
uias meas ut non delinquã in lingua
mea. Posui ori meo custodiã: cũ con





Saluum me fac
deus quõ intraue-
runt aque usq;
ad animã meam.
Infixus sum
in limo ꝓfundi
& ñ est substan-
tia. Veni in alti-

XXVII.



XXX.











73

75



XXXIX.



XLII.



XLV.



XLVIII.



XLIX.

a er
rs
afel.

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. HEFT:

Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. ℳ 2. 50

2. HEFT:

Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589 von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. ℳ 3. —

3. HEFT:

Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter von Dr. Rudolf Kautzsch. ℳ 2. 50

4. HEFT:

Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

5. HEFT:

Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. ℳ 5. —

6. HEFT:

Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. ℳ 5. —

7. HEFT:

Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479 von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

8. HEFT:

Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. ℳ 6. —

9. HEFT:

Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts von Arthur Haseloff. Mit zahlreichen Abbildungen in Lichtdruck. ℳ 15. —

10. HEFT:

Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. ℳ 6. —

11. HEFT:

Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. ℳ 3. 50

12. HEFT:

Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

Unter der Presse:

13. HEFT:

Tobias Stimmers Anteil an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Ein Beitrag zur Elsässischen Kunstgeschichte von A. Stollberg. Mit 4 Autotypieen. ℳ 2. —

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften.

Strassburg, Universitäts-Buchdruckerei von J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).


3 1951 001 197 477 U


Minnesota Library Access Center
9ZAR10D17S01TB3